

Klassiker der malerei

Hermann Alexander Müller

Klassiker-Bibliothek

der

bildenden Künste.

Malerei.

Deutsche Schule.

Band I.

Leipzig.
Bruno Lemme.
1884.

Klassiker der Malerei

von

J. E. Wessely.

Deutsche Schule.

Band I.

Leipzig.
Bruno Lemme.
1884.



Lichtdruck von G. Hoffmann, Dresden

Druck von A. Hermsdorf Leipzig

Inhaltsverzeichniß.



Illustrationenverzeichniß.

Meister Wilhelm von Köln.

Von zwei verschiedenen, ja entgegengesetzten Seiten kamen die Apostel der christlichen Heilslehre in die altgermanischen Lande, aus Italien und aus Irland. Vorzüglich war es der Benedictiner-Orden, der zahlreiche Pflanzstätten des Glaubens und auch der sittlichen Cultur, wie des Landes gründete. Mit diesen christlichen Ansiedlern kamen auch die ersten, freilich noch sehr rudimentären Anfänge der Kunst, aus denen sich im Laufe der Jahrhunderte die deutsche Kunst zur classischen Vollendung entwickelte.

Es ist erwiesen, daß alle Erscheinungsformen der Kunst bis zu Ende des 12. Jahrhunderts, wie überhaupt die gesammte geistige Bildung sich im Besitze der Klöster befanden. Mönche waren es, die für die neue Klosteransiedlung Gebäude, Kapellen und Kirchen erbauten und letztere mit aus Holz geschnitzten Statuen und Wandgemälden verzierten. Die aus Italien eingewanderten Mönche brachten mit den aus der Kunst der Katakomben hervorgegangenen Traditionen oft unbewußt etwas von der antiken Anschauungsweise und die ruhige Stellung ihrer Heiligenfiguren erinnert unwillkührlich an das Statuarische, der am höchsten ausgebildeten Kunstform der classischen Antike. Irische Mönche dagegen führten das mit großer Meisterschaft ausgebildete Ornament ein. Beide Formen verschmolzen allmählig auf deutschem Boden und besonders die freie Gestaltung des Ornaments gab später den Künstlern Gelegenheit, die Freiheit der Composition auch in die idealen Gebiete zu übertragen und so den Weg anzubahnen, auf dem die Kunst dramatisch und in das concrete Leben eingreifend erscheinen konnte.

Mit dem antiken Elemente vermischte sich auch schon frühzeitig, besonders aber seit der Vermählung der griechischen Prin-

zessin Theophana mit dem Kaiser Otto II. (972) der Einfluß der byzantinischen Kunst.

Der Character der Malerei ist ausgeprägt christlich. Für die Hauptgestalten fanden die Künstler fest normirte Typen vor, die sie nicht nach Belieben anrühren durften. Die Religion befahl Bekleidung der Leiber; nur der Gekreuzigte machte eine Ausnahme. Der Künstler konnte also nicht auf die künstlerische Durchbildung und vollendete Darstellung des nackten Körpers sein Augenmerk wenden, wie es in der griechischen Kunst der Fall war. Deshalb macht sich überall der Mangel an Kenntniß der körperlichen Proportionen fühlbar; die Gewandung hängt vom Kopf abwärts, ohne einen von ihr verhüllten Körper zu verrathen. Die Umrisse der Figuren sind mit schwarzer Farbe angegeben, die Farben geben in ganzen Tönen nur die Localfarbe an. Man malt mit deckenden Leimfarben. Zwar war das Oel als Bindemittel auch bekannt, aber es wurde nur bei decorativen Malereien oder zum Anstreichen von Statuen verwendet. Die Art und Weise der Behandlung der Farben war Geheimniß des Klosters; es sollen Honig, auch Wein, dann aber noch andere uns unbekannte Stoffe benutzt worden sein (vielleicht auch Oel?).

Wir müssen übrigens betonen, daß die Maler der Zelle sich keinesfalls für Künstler und ihre Werke für Kunstwerke hielten. Die Wandmalereien in den Kirchen sollten einestheils dem Gotteshause zur Zierde dienen, anderntheils dem gläubigen, des Lesens nicht kundigen Volke als eine Art illustrirten Gebetbuches gelten.

Dieser letztbetonte Zweck macht sich besonders bei der Herstellung von liturgischen Büchern, von Horarien, Evangelien und anderen für den Gottesdienst nothwendigen oder für reiche oder angesehene Familien zur Erweckung der Andacht hergestellten Büchern geltend.

Da uns aus der frühesten Zeit germanischen Kunstlebens nur wenige Reste monumentaler Malerei geblieben sind, so müssen die Miniaturen in den Handschriften jener Periode die nöthigen Behelfe zur Beurtheilung der Kunst leihen.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ist leicht ein Umschwung in den geschilderten Verhältnissen bemerkbar. Die

Mönche bleiben nicht die privilegirten Künstler, sondern es betheiligen sich auch schon Laien. Damit kommen neue Stoffe zur Bearbeitung; man zieht die Tafelrunde, wie die Nibelungen, in den Kreis der Darstellung, die somit dramatisch wird. Trachten und Rüstungen werden der Wirklichkeit entlehnt. Die Miniaturen bieten unzählige Belege für das Gesagte. Auf denselben werden der Landschaft wie den Thieren eingehende Studien gewidmet, auch der dem naturwüchsigen deutschen Geiste innenwohnende Humor bricht schon zuweilen durch. Die Miniaturen dieser und der nachfolgenden Periode sind darum eine reiche Fundgrube für den Culturforscher, wie sie zugleich die Vorschule für die Tafelbilder kleinen Umfangs waren. In ihnen vollzog sich auch die allmählige Naturalisirung der Kunst; hier war der Illuminator nicht, wie bei den Kirchenbildern, an das Prototyp, an den Canon der Kirche gebunden und konnte seiner Phantasie freien Lauf gewähren. Dies wirkte dann natürlich auch auf die Heiligenmaler zurück, mögen diese dann noch dem Kloster angehören oder Laien sein. Die gothische Architectur entzog den Wandmalereien den nöthigen Raum, den die romanische Bauweise ihnen verschwenderisch geliehen hatte und so waren die Heiligen gezwungen, die Wände zu verlassen und in die Mitte der Menschen zu treten. Sie treten nun vom Altare selbst den Augen der Andächtigen entgegen; auf den Altären wurden kostbar verzierte Schreine errichtet, welche die heiligen Bilder oder Sculpturwerke aufbewahrten, die von Flügelthüren, die selbst wieder malerischen Schmuck erhielten, gegen die Ungunst der Außenwelt geschützt wurden. Solche Altarbilder erheischten keine hohen Ausgaben, wie die Wandmalereien und es konnte auch ein einigermaßen begüterter Bürger einen solchen Altar stiften, d. h. malen lassen. Gewiß fand diese opferwillige Sitte keinen geringen Vorschub in dem Umstande, daß der Besteller sich selbst auf dem Bilde als Stifter oder Donator abmalen lassen und so sein Bildniß an einem so heiligen Orte der Nachwelt übermitteln konnte. Damit aber nahm die Kunst eine Richtung, die ihr immer mehr Naturalistisches zuführte. In der Mitte des 14. Jahrhunderts begegnen wir bereits zahlreichen, mit ganzer Naturwahrheit aufgefaßten Bildnissen von Donatoren. Der einmal geweckte Trieb, die Natur im Dienste der Kunst zu befragen,

hatte dann die weitere Folge, daß man auch die Köpfe der Heiligen nicht schablonenartig zeichnete, sondern den zu betonenden Charakter derselben durch Naturstudium begründete.

Kaiser Karl IV., ein großer Kunstfreund, berief viele Künstler nach Prag; besonders seine geliebte Burg Karlstein sollte ein heiliges Museum werden. Hier malte Nikolaus Wurmser aus Straßburg und Theodorich von Prag die Wände der verschiedenen Kapellen aus. Durch vergleichendes Studium läßt sich fast als gewiß annehmen, daß Theodorich auch ein Tafelbild, das zugleich Votivbild ist, gemalt habe. Das Bild, jetzt in der ständischen Gallerie zu Prag, ist vom Jahre 1375 und auf Bestellung des Prager Erzbischofs Očko von Vlašim für dessen Kapelle im Schlosse zu Raudnitz gemalt. In der oberen Abtheilung sieht man Maria mit dem Kinde, verehrt von dem Kaiser und seinem Sohne Wenzel, denen der heilige Sigismund und der h. Wenzel gleichsam als Pathen oder Patrone zur Seite stehen. In der unteren Abtheilung kniet in der Mitte der Donator im bischöflichen Kleide, umgeben von den Landespatronen, dem h. Prokop, Adalbert, Veit und Ludmilla. In den Köpfen der Heiligen ist ein edler Charakter nicht zu verkennen; das Christkind ist von bezaubernder Naivität und dessen Unentschlossenheit, den ihm von Maria gereichten Apfel anzunehmen, reizend geschildert; daneben ist aber auch die gelungene Individualisirung der Bildnisse hervorzuheben; offenbar hat sie der Maler der Wirklichkeit unmittelbar abgenommen. (S. Abbildg.)

Wie sich im Glanze des Thrones in Prag ein kurzes Kunstleben entwickelte, das vielversprechend auftrat, aber in den folgenden Hussitenwirren ein plötzliches Ende fand, so war, durch glückliche äußere Verhältnisse begünstigt, auch in vielen Gauen Deutschlands die Malerkunst in ein Stadium getreten, aus dem jeder Schritt zur Höhe auch schon zur Classicität führte. Besonders Städte mit reichem Bürgerthum und lebhaften Handel, Sitze eines auch die geistigen Güter pflegenden Patrizierthums gaben der Kunst Gelegenheit zum Schaffen und somit auch zur Entfaltung des Kunstgenies. Unter diesen Städten war besonders Köln, früher als andere deutsche Reichsstädte, ein solcher, der Kunst und Wissenschaft günstiger Platz. Als einstige römische Colonie (Colonia Agrippina) war die Stadt vom Zauber des

Alterthums umflossen; der christliche Glaube hatte hier frühzeitig Wurzeln gefaßt und ausgeprägtes kirchliches Leben sich entfaltet, so daß man nur vom heiligen Köln zu sprechen gewohnt war. Unzählige herrliche Kirchen wurden gebaut und gaben allen Arten der Kunstthätigkeit einen großen und günstigen Raum zur Entfaltung. Die Reichthümer, die der Handel hierher leitete, und die viele Familien zur Macht und zum Ansehen brachten, verkündeten in stolzen Bauten das Ansehen ihrer Besitzer. Wie überhaupt das geistige Leben hier stark entwickelt war — wir erinnern an Albertus Magnus, Eckart und Tauler — so versuchte es auch die Kunst, begünstigt von so vielen glücklichen äußeren Verhältnissen, sich aus dem Stadium des Handwerks zur höheren Sphäre emporzuschwingen. Wenn zu derselben Zeit — um die Mitte des 14. Jahrhunderts — überall ein solcher Drang nach Vollendung wahrzunehmen ist, so war es Köln vorbehalten, daß hier zuerst ein Genie bahnbrechend sich offenbarte.

Die Wandgemälde zu Ramersdorf, wie die an den inneren Schranken des Kölner Domchores weisen schon prophetisch auf dessen nahe Erscheinung hin. Und er ließ nicht lange auf sich warten.

Die oft citirte Chronik von Limburg an der Lahn sagt zum Jahre 1380: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hieß Wilhelm; der war der beste Maler in allen teutschen Landen, als er geachtet war von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen, als hätte er gelebt.“

An dieser Nachricht der Chronik ist der Schluß bemerkenswerth, da damit auf den naturalistischen Charakter der Kunst Nachdruck gelegt wird. Es konnte auch nur auf diesem Wege der Kunst geholfen werden; das Ideale darf nicht in der Luft schweben, sondern muß seinen festen Boden haben, den die Naturwahrheit bietet.

In der That war Wilhelm der beste Maler in Deutschland, auch wenn wir den Wirkungskreis der Brüder van Eyck noch zum deutschen Reiche einbeziehen, denn diese übernahmen das Primat der Kunst, als Meister Wilhelm bereits todt war. Dieser starb nämlich um 1378.

Das Geburtsjahr ist gänzlich unbekannt. Die Neuzeit, die durch eifrige Durchforschung der Archive die Nachlässigkeit ver-

gangener Jahrhunderte auszugleichen sucht, hat Einzelnes über unseren Künstler zu Tage gefördert und wenn es auch nur spärliche Notizen sind, so werden wir sie doch dankbar acceptiren. Es hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß unser Maler mit dem urkundlich sonst erwähnten Wilhelm von Herle (einem Dorf bei Köln) identisch ist. Dieser ließ sich in Köln nieder, besaß 1358 ein Haus, war verheirathet und in Folge seines Künstlerruhmes scheint sich sein Wohlstand vermehrt zu haben. Im Jahre 1378 heirathet seine Wittwe den Maler Heinrich Wynrich, der als Künstler sehr geschätzt und sicher ein unmittelbarer Schüler unseres Meisters Wilhelm war.

Ob nun diese Wahrscheinlichkeit, daß unser Wilhelm, der beste deutsche Maler, identisch mit Wilhelm von Herle, auch historische Wahrheit ist oder nicht, bleibt hier gleichgültig: Wilhelm ist der Begründer einer angesehenen Malerschule, er ist der erste Classiker deutscher Kunst.

Das biographische Material über unseren Künstler ist, wie wir sahen, sehr arm. In solchen Fällen tröstet man sich um so mehr mit den reichhaltigen Werken seiner Kunst. Leider fehlt uns auch hier ein vollkommen zuverlässiger Führer, da keines von den Bildern, die ihm im Laufe der Zeit zugeschrieben wurden, dessen Namensbezeichnung trägt. Streng historisch ist nur eine Miniaturmalerei beglaubigt, die er 1372 in das städtische Eidbuch auf Bestellung zu malen hatte. Dieses Kunstwerk wäre unschätzbar als Grundlage für die Kunstforschung, wenn es noch vorhanden wäre. Das Eidbuch existirt zwar noch, aber die Miniatur hatte eine unehrliche Hand herausgeschnitten.

Wenn man die große Anzahl von Bildern, die man mit Meister Wilhelm in Verbindung bringt, neben einander stellt, so wird man sogleich bemerken, daß sie nicht alle das Werk e i n e s Künstlers sind. Mit historischer Gewißheit ist keines als Werk unseres Meisters beglaubigt. Wenn wir aber auch diesen nicht in einzelnen Bildern mit Sicherheit finden, so offenbart sich doch seine Kunst in der Gesammtheit aller Bilder, die man unter dem Collectivnamen der Schule des Meisters Wilhelm bezeichnet. Jedenfalls werden wir aus derselben diejenigen dem Meister als von ihm ausgeführte oder doch persönlich beeinflußte zuerkennen, die in ihrer künstlerischen Anlage und Durchführung

das Urtheil der Limburgischen Chronik bestätigen. Hierher gehört nun der Flügelaltar (zugleich Reliquienschrein), der aus der Clarakirche in den Dom gekommen ist. Von den zwei über einander stehenden Reihen von Gemälden werden nur die der unteren, als die besten, auf unseren Künstler zurückzuführen sein, während die oberen mit Passionsscenen von einem Schüler ausgeführt sind, der noch tief in der alten Tradition sich befand und dem Riesenschritte des Meisters nicht folgen konnte. Aber eben aus diesem Grunde haben sie für die Vergleichung ein besonderes Interesse. Die ideell am weitesten Vorgeschrittenen behandeln die Jugend Jesu: die Geburt, die Verkündigung an die Hirten, das Bad des Kindes, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Egypten, die Rückkehr. Das Künstlergenie offenbart sich hier durch den entsprechenden Ausdruck in den Mienen und durch stark entwickeltes Schönheitsgefühl, die anbrechende Morgenröthe freischaffender Kunst, durch die naiven Motive, die eine feine Beobachtung des wirklichen Lebens voraussetzen. So ist insbesondere das Bild des Bades eine rein menschliche Auffassung, weil auf keinem biblischen Text fußend; „es ist eine Familiengeschichte, sagt richtig Schnaase, mit weiblichem Interesse an allen dabei vorkommenden Details, aber mit idyllischer Einfachheit und von einem Schimmer heiligster Reinheit und Ruhe übergossen.“

In die Zeit, da der Claraaltar entstanden ist, wird auch das Wandbild in der Sakristei von S. Severin in Köln verlegt, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen nebst dem knieenden Donator. Das Gemälde ist stark vernachlässigt, doch kann man immerhin in Zeichnung und Ausdruck den Meister erkennen.

Eine der wunderlieblichsten Schöpfungen des Meisters ist wohl der kleine Flügelaltar, der sich jetzt im Kölner Museum befindet. Die beiden Flügel zeigen die h. Catharina und h. Barbara in ganzer Figur. Wenn diese schon, obgleich Beiwerk, durch Modellirung und Colorit das Auge fesseln, so versetzt das Mittelbild durch wunderbare Grazie den Beschauer in Entzücken und hinreißende Bewunderung. Die Bilder sind auf Goldgrund. Dieser sollte nach der Anschauungsweise der alten Kunst den Himmel vorstellen, weßhalb bei größeren Compositionen oft

ein Cherubim oder kleine Engel, auf demselben fliegend, angebracht werden, in dem sie sich, gleichsam in ihrem Element, naturgemäß bewegen. Als die Malerei noch einen statuarischen Charakter hatte, gab dieser Goldgrund eine ruhige Fläche für die Figuren ab. Je mehr die Composition sich der dramatischen Auffassung näherte, desto schneller wich der Goldgrund zurück. Die Heiligen wurden in Thätigkeit aufgefaßt und darum vom Himmel auf die Erde versetzt. Das Landschaftliche tritt vor und war die Naturauffassung einmal bei diesem Punkte angekommen, mußte die Landschaft auch den perspektivischen Hintergrund und an Stelle des Goldgrundes den Aether mit seinen Wolken und Sternen haben.

Treten wir nach dieser allgemeinen Bemerkung nun vor das Mittelbild des Flügelaltars. Hier scheint der Künstler seinen ganzen Reichthum innigsten Fühlens und des zartesten Farbensinnes verschwendet zu haben. Wir sehen Maria mit dem nackten Kinde auf dem Arme, ein in der Kunstgeschichte tausendmal und tausendfach wiederholtes Motiv. Durch Auffassung und Ausführung stempelt es der Meister zu seinem eigensten Werke. Das Antlitz der heil. Jungfrau ist die seligste Verklärung; man kann die Jungfräulichkeit nicht einfacher und treffender in ihrem makellosen Glanze schildern, als wie sie hier auf dem holdesten Gesichte thront. Der Mariencultus brachte in die altdeutsche Dichtung das Ideal der Frauenschönheit und Frauenwürde und die Maler gingen zu den Dichtern in die Schule und legten das Gewonnene beim Throne der Maria nieder. In der linken Hand hält unsere Madonna eine Wicken- oder Bohnenblüthe. Herzig ist das Christkind aufgefaßt; in echter Kindesseligkeit liebkost es mit der Rechten das Kinn der Mutter. Zu diesen Vorzügen der Composition kommt dann eine wunderbare Kraft der Farbe; obwohl in Tempera gemalt, macht sich doch die feinste Verschmelzung der Töne geltend. Diese Malweise ist hier zur höchstmöglichen Vollendung gediehen. (S. Abbildg.)

Nicht minder wirkt ein anderes Bild, das man mit vollem Rechte dem Meister Wilhelm zuschreibt, auf den Beschauer bezaubernd ein, es ist das berühmte Veronicabild der Münchener Pinakothek. (S. Abbildg.) Durch das Tuch, auf welchem





Altarbild.

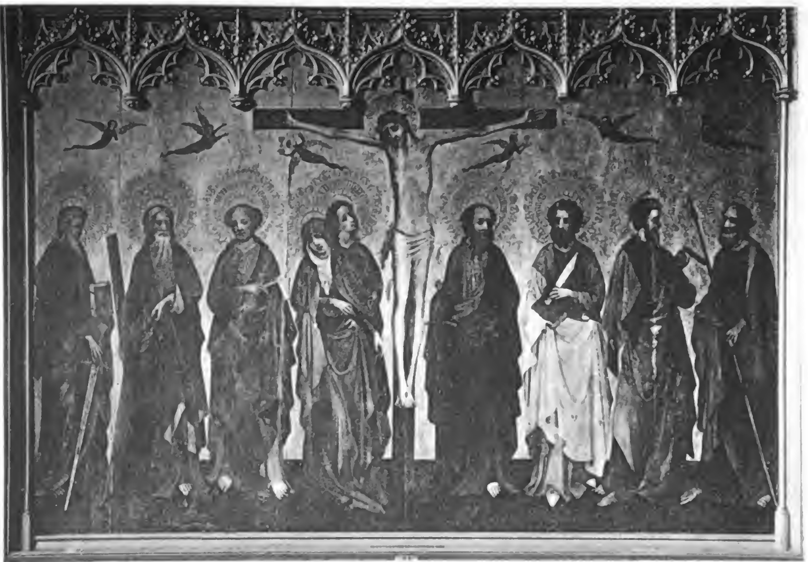
(Gallerie der böhm. Kunstfreunde in Prag.)



Madonna.

(Städt. Museum in Köln.)

Meister Wilhelm von Köln.



Die Kreuzigung.
(Städt. Museum in Köln.)



Die heil. Veronica.

(Alte Pinakothek in München.)

das Antlitz Christi sichtbar ist, wird zwar der Körper der Heiligen gedeckt, aber über den Kopf ist dafür aller Zauber des Ausdrucks ausgegossen. Jungfräuliche Unschuld und barmherzige Milde vereinen sich auf wunderbare Art und bringen einen Reiz hervor, der unbeschreiblich ist und noch durch den Gegensatz des noch im alten traditionellen Styl gegebenen ernsten Christuskopfes erhöht wird. In derselben Sammlung befinden sich noch vier Gemälde, die als Flügel zu einem großen Altarwerke dienten. Dieses befand sich einst in der Benedictinerabtei zu Heisterbach bei Bonn. Einzelne Theile des Altarwerkes sind zu Grunde gegangen, die übrigen in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Die Apostel- und Heiligenfiguren stehen einzeln unter vergoldeten Tabernakeln von reicher gothischer Architektur. Es sind die Heiligen: Bartholomäus und Simon, Bernhard und Matthias, Matthäus und Jakobus, Benedict und Philippus. Sie sind noch nach altem Rezepte componirt, was bei Bildern auf den Flügeln noch lange üblich blieb, da diese gewissermaßen in Holz geschnitzte und bemalte Figuren zu ersetzen bezweckten. Im Ausdruck der Köpfe, in freier und einfacher natürlicher Drapirung der Gewänder ist aber unschwer die Meisterhand zu entdecken.

Dagegen fand der Künstler bei einem größeren Bilde Gelegenheit, neben der entsprechenden Charakterisirung des Gesichtsausdrucks auch die Beweglichkeit der Handlung zur Geltung zu bringen. Das Bild befindet sich im Kölnischen Museum und stellt Christum am Kreuz dar, das von Maria und Aposteln umgeben ist. (S. Abbildg.) Diese sind keine Statisten mehr, sondern würdevolle, an dem großen, ja größten Ereignisse der Menschengeschichte den innigsten Antheil nehmende Zeugen. Der Künstler wählte einfache breite Formen, um durch die geistige Beseelung der einzelnen Gestalten um so energischer zu wirken. Auch hier hat der Meister Wilhelm in der Auffassung der betrübten Mutter des Herrn das Höchste erreicht, ihr Schmerz erscheint durch die Hoffnung und den Glauben geheiligt und verklärt.

Dies wären die Schöpfungen, die vermöge ihrer künstlerischen Durchführung den Meister verrathen und die man nicht ansteht, ihm zuzuschreiben. Kein Künstler wird als Meister

geboren und so mögen in der großen Zahl der Bilder dieser Zeit und Kunstrichtung mehrere seiner früheren Schaffensperiode angehören, während die übrigen, als Werke verschiedener ungenannter Künstler, seiner Schule zugeschrieben werden. Zu den Bildern ersterer Gattung, an denen Meister Wilhelm wenigstens theilweise thätigen Antheil hat, dürfte die inhaltreiche Tafel des Berliner Museums gehören; auf welcher in 34 kleinen Bildern die Geschichte Jesu erzählt wird. Da die Behandlung ungleich ist, werden mehrere Hände hier thätig gewesen sein, möglich auch des Meisters Hand. Denselben Charakter hat ein kleiner Flügelaltar desselben Museums, Maria mit dem Kinde und mehrere weibliche Heilige darstellend. Hier würden die schmächtigen Gestalten der Figuren auf eine frühere Periode des Meisters hindeuten.

Wollen wir nun kurz die Frage beantworten: in wie fern Meister Wilhelm zu den Classikern der Malerei zu rechnen sei, so ergiebt sich die Antwort aus dem Gesagten leicht. Er ist der Erste unter den deutschen Künstlern, der die Idealität seiner Werke nicht mehr ausschließlich auf der trockenen Unterlage überlieferter Schemen aufbaut, sondern sich aufmerksam die Wirklichkeit, die Natur ansieht, diese mit Verständniß auffaßt und sie zwingt, die Züge seinem Ideal zu leihen. Wenn Meister Wilhelm sich auch auf den Gefilden der Seligen bewegt, er bleibt doch menschlich dabei, also wahr. Damit verbindet er die vollkommene Beherrschung der Farbe; in der Behandlung der Temperamalerei steht er unübertroffen da. Wenn seine Zeitgenossen die eben vollendeten Bilder seiner Hand in ihrer Frische sahen und dann voll Bewunderung ausriefen: Meister Wilhelm ist der beste Maler in allen deutschen Landen, so werden wir dieses Lob vollkommen verstehen und wenn wir von der späteren Kunst abstrahiren und in diesen Kunstfrühling uns ohne Vorurtheil versetzen können, in dieses wohlverdiente Lob auch mit vollem Herzen einstimmen.

Meister Stephan (Lochner) von Köln.

An einem Herbsttage des Jahres 1520 stand vor der Pforte des Kölner Rathhauses ein Mann und begehrte Einlaß in die Kapelle, um das darin befindliche Altarbild zu besehen. Dieser Mann war offenbar ein Fremder und da er für ein Gemälde ein solches Interesse zeigte, dürfte er selbst ein Künstler sein; das in langen Locken herabfallende Hauptthaar, das edel geschnittene Profil des Gesichtes, die Kleidung, das Barett, Alles unterstützte diese Vermuthung. Und in der That war es ein weit und breit berühmter Maler, zu dem das Gerücht über die Schönheit des erwähnten Altarbildes in der Rathhauskapelle gedrungen war und der seine Durchreise benützte, um sich mit eigenen Augen von der Herrlichkeit des gerühmten Bildes zu überzeugen. Wir sehen Albrecht Dürer vor uns, der sich vom Castellan die Flügelthüren des Gemäldes öffnen läßt und in stiller Andacht das Wunder verkörperter Schönheit in sich aufnimmt, wie es selten auf einem verhältnißmäßig beschränkten Raume wie hier, in so überreicher Entfaltung sich offenbarte. Für wie viele tausend und tausend Besucher Kölns ist seit diesem Tage bis auf uns dieses Bild der Gegenstand des Besuches und die Quelle der reinsten und begeistertsten Bewunderung geworden. So berichtet Georg Braun 1572, daß berühmte Maler oft erscheinen, um das mit so großer Kunst ausgeführte Bild zu sehen und mit der größten Bewunderung zu betrachten. Auch noch im Jahre 1645 rühmt Gelenius dieses Bild. Später aber scheint es in Vergessenheit gerathen zu sein. Was hätte auch die Schnörkel- und Zopfzeit der deutschen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert an dem Bilde bewundern sollen,

dessen ideale Vollendung ihr ganz abhanden gekommen war? Diese Vernachlässigung war aber ein Glück für das Kunstwerk, sie wob um dasselbe einen undurchdringlichen Schleier, der es in den französischen Kriegen den Kunsträubern verbarg, so daß die Perle deutscher Kunst dem Vaterlande erhalten blieb. Am Dreikönigstage des Jahres 1810 wurde es aus der Rathhaus-kapelle in die Agneskapelle des Domes übertragen, wo es seinen Zauber in ungeschwächter Kraft ausübt, um so mehr in letzterer Zeit, welche durch eingehende Kunststudien das Verständniß der alten Kunst wesentlich förderte und ihr begeisterte Bewunderung entgegenbringt. Es heißt seitdem „das Dombild".

Wer hat das „heilige Köln" besucht, ohne auch das Dom-bild bewundert zu haben? Betrachten wir es aufmerksam! Das Mittel- oder Hauptbild stellt die Anbetung der drei Könige dar; in der Mitte sitzt die gekrönte Madonna mit dem Kinde, ihr zu-nächst zu beiden Seiten zwei knieende Könige. Beide sind ehr-würdige bärtige Gestalten, während der dritte, rechts neben Maria stehend, ein edles jugendliches Gesicht hat. Sie bringen ihre Gaben dar; der links knieende empfängt mit gefalteten Händen den Segen des Christkindes. Das Gefolge derselben steht links und rechts im Halbkreise, zu jeder Seite sechs Personen, darunter drei Banner-träger. Das Costüm Aller gehört dem Anfang des 15. Jahr-hunderts an, das der Könige ist besonders reich und pompös. In der Darstellung der drei Weisen hat der Künstler sicher drei Lebensalter zum Ausdruck bringen wollen, das Jünglings-, Mannes- und Greisenalter. Alle drei aber neigen sich vor dem höchsten Könige, der als der Ewige alle Altersstufen an sich zieht. Das Gefolge steht als aufmerksamer Zeuge dieses de-müthigen Opfers. Der Stern, der sie Alle hierher geleitet hatte, ruht über dem Haupte der Maria und zugleich des Christkindes. Cherubim beleben den Goldgrund. Der Glanzpunkt des bis in die geringsten Nebensachen fleißig durchgebildeten Gemäldes ist aber der Kopf der h. Jungfrau, die demüthig das Auge senkt, während die zarten Hände das göttliche Kind über den Knieen halten. Man findet wohl auf dem ganzen großen Ge-biete der Kunst nicht wieder ein Madonnenantlitz, auf dem Jung-fräulichkeit, Güte und Demuth in so wunderbarer Mischung zu sehen wären. Wie gottbegnadet muß die Hand des Künstlers

gewesen sein, als sie dieses makellose Ebenbild Gottes schuf!

Für die Anbetung des Heilandes war dem Künstler die Gefolgschaft der Könige noch nicht genug; auf den Innenflächen der Flügel führt er neue Zeugen vor, auf dem rechten Flügel erscheint der h. Gereon an der Spitze seiner christlichen Krieger, auf dem linken die h. Ursula mit ihrem Verlobten, an der Spitze der Jungfrauen, in deren Gefolge im Grunde zwei Bischöfe zu bemerken sind. An beiden Bildern ist dieselbe fleißige Ausführung hervorzuheben, wie sie am Hauptbilde bewundert wird. Als ein großer Fortschritt gegen die Kunst des Meisters Wilhelm ist die Individualisirung besonders aller Männerköpfe zu betonen. Der Maler muß eingehende Studien nach der Natur gewohnt gewesen sein, das ist keine Schablonenmalerei, jedes Gesicht naturwahr und zum Charakter der ganzen Scene passend.

Klappt man das Bild zusammen, so zeigen sich an der Außenseite der Flügel auch noch zwei Bilder, links Maria beim Betpult knieend, rechts der verkündende Engel. Sie sind nicht so fleißig ausgeführt, wie die Innenbilder und gleichen mehr leicht colorirten Cartons. Als Außenbilder dem Licht und dem Staub mehr ausgesetzt, nahmen solche das ganze Können des Malers nicht in Anspruch. Bei aller Einfachheit der Ausführung bekunden sie dennoch durch den Ausdruck der Köpfe die hohe Meisterschaft des Malers, der hier gleichsam nur einen Accord anschlagen wollte, nach welchem er im verschlossenen Heiligthum eine himmlische Melodie mit vollendeter Meisterschaft durchführte. (S: Abbildungen.)

Der Gegenstand wie die Personen der Bilder beweisen, daß das Kunstwerk nur für Köln bestimmt sein konnte. In Köln werden die Reliquien der drei Könige aufbewahrt, dort starben Gereon und Ursula den Martyrertod und sind Patrone der Stadt geworden.

Wer ist nun der Maler dieses Meisterwerkes? wie ist sein Name? Er blieb Jahrhundertelang unbekannt. Möglich, daß der Standort des Bildes in der für gewöhnlich geschlossenen Rathhauskapelle es verschuldete, daß der Urheber desselben der Vergessenheit anheimfiel. Viel später, als so Manche dem Bilde doch einen Namen geben wollten, rieth man auf allerlei Künstler, wie Dürer, Manling, Holbein! Wallraff, der sich sehr mit

dem Gemälde beschäftigte, wollte in den Verzierungen des Säbels des Standartenträgers, welcher rechts vorn steht, den Namen Kalf entdeckt haben. Dies war ein Irrthum, wie auch die Deutung der Zeichen an den auswendigen Tafeln als die Jahreszahl 1400. J. v. Schlegel, der das Verdienst hat, bei Beginn unseres Jahrhunderts auf die eminente Kunstbedeutung des Altarwerkes hingewiesen zu haben, las auch 1410, schrieb aber die Autorschaft dem Meister Wilhelm zu. Man sieht, wie die Kunstwissenschaft im Dunkeln tappte. Wilhelm war 1378 gestorben (das wußte freilich Schlegel nicht) und konnte darum 1410 kein Bild malen, überdies ein Bild, das bei allen Verdiensten Wilhelms doch weit über dessen Können reicht.

Die moderne Forschung gibt sich, wenn sie positive Resultate erzielen will, mit Vermuthungen nicht ab, sondern wendet sich zu den Geschichtsquellen, um diese zu befragen. So auch in unserem Fall. Albrecht Dürer hatte auf seiner niederländischen Reise ein Tagebuch geführt, in welchem er freilich seine Gedanken über Erlebtes nicht mittheilte, sondern nur seine täglichen Ausgaben kurz notirte. Daß er sich in Köln unser Dombild ansah, haben wir gehört; seine Meinung, sein Urtheil über dasselbe werden wir darum in seinem Tagebuche vergebens suchen, dieses behielt er als kostbaren Gewinn bei sich. Aber wir finden neben der kleinen Ausgabe für das Oeffnen des Altarwerkes auch etwas für uns sehr Wichtiges hier verzeichnet: den Namen des Künstlers. Die hierher bezügliche Stelle lautet: „Item hab 2 weiß pf. von der Taffel aufzusperren geben, die M e i s t e r S t e p h a n zu Köln gemacht hat.“ Damit ist schon Viel gewonnen, wenn auch nicht Alles; die fremden Künstler müssen als Bewerber um den Ruhm, das Bild geschaffen zu haben, zurücktreten. Wer war aber dieser Meister Stephan? welche waren seine Lebensschicksale? Im Besitze des authentischen Namens des Künstlers wirft die Forschung weiter ihre Netze aus. Wir geben hier kurz die Ergebnisse derselben; reichhaltig sind sie freilich nicht, aber auch das Geringste ist ein großer Gewinn. Vielleicht bringt die Zukunft mehr.

Die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts nur einen Maler entdeckt, welcher den Taufnamen Stephan führte. Sein Fami-

lienname war Lochner und er stammte aus Meersburg bei Constanz, aus einer bürgerlichen Familie; das Jahr seiner Geburt ist unbekannt, ebenso, bei wem er Unterricht in der Kunst genossen und wann er nach Köln kam.

Ein unmittelbarer Schüler Wilhelm's konnte er nicht sein, wenngleich seine Kunstentwicklung auf der Kunstweise Wilhelm's basirt. Ebenso wenig läßt sich bei ihm van Eyck'sche Schule begründen. Von den Werken der Farbenpracht und der naturalistischen Auffassung der Kunst der Brüder van Eyck kann er wohl Nachrichten bekommen und sich bemüht haben, auf seine Weise ähnliche Erfolge zu erzielen. Im Jahre 1442 kaufte er zwei Häuser in Köln, wurde zweimal in den Rath gewählt und starb 1451. Als der Rath der Stadt den Bau der Rathhauskapelle und die Stiftung eines Altars darin beschlossen hatte, wählte man sicher zur Ausführung des Gemäldes einen Künstler der als solcher sich bereits einen Namen gemacht hatte. Die Kapelle wurde an Stelle der zerstörten Synagoge laut Urkunden 1426 erbaut; in diese Zeit fällt also der Auftrag an Meister Stephan, woraus man wohl schließen kann, daß sich dieser bereits geraume Zeit in Köln aufgehalten hat. Wann das Bild, in dem sich die vollste Meisterschaft des Künstlers aussprach, vollendet wurde, ist unbekannt; doch wohl nicht sehr lange nach 1426. Damit fällt natürlich die Erklärung der Zeichen als 1410 in nichts zusammen, denn die Kapelle wurde darum gebaut, weil die Juden 1425 aus der Stadt vertrieben und ihre Synagoge niedergerissen wurde.

Ein Meister, welcher der Schöpfer eines Meisterwerkes ist, wie wir es im Dombilde besitzen, wird gewiß noch manches andere Kunstwerk vollendet haben, wie auch seine Meisterschaft viele Schüler angezogen und viele Maler geringeren Talentes beeinflußt haben wird. Von Gemälden, die mit dem Namen Stephan in Berührung gebracht werden, gibt es eine reiche Auswahl. Da aber keines durch den Namen oder ein Monogramm oder eine Urkunde beglaubigt ist, so wird die Kritik von dem beglaubigten Dombilde ausgehen und durch Vergleichung Original von Nachbildung oder Schule scheiden müssen.

Zu den wenigen Bildern, die hinsichtlich ihrer künstlerischen Behandlung, die Hand des Meisters Stephan verrathen und

ihm zugeschrieben werden, gehört die idyllische Composition: Maria im Rosenhag im Museum zu Köln, welches Waagen für das früheste bekannte Bild des Meisters hält. Der Charakter der Erfindung gehört auch wirklich der früheren Kunstperiode an. Man liebte es in der Kölnischen Schule, die Madonna von naiver reizender Poesie umflossen darzustellen. Sie erscheint hier als Jungfrau mit allem Liebreiz der Jugend ausgestattet, im Freien, in einem Garten auf blumenreichen Rasen sitzend, durch eine Mauer oder ein Rosengehege von der Außenwelt abgeschlossen. Die Künstler ließen sich gewiß von den Worten des Hohenliedes beeinflussen: „Ein verschlossener Garten bist du, meine Braut!" (Hohel. 4,12). Verschiedene, meistentheils weibliche Heilige gesellen sich zur Himmelsjungfrau, um eine heitere Gesellschaft zu bilden. In der Regel kleinen Formates waren solche Bilder nicht für die Kirche, sondern für den Hausaltar oder Betpult bestimmt. Man nennt sie Paradiesbilder. Ein solches Paradiesbild ist unsere Madonna im Rosenhag, ein echtes Paradiesbild, denn über der Jungfrau, die das nackte Kind auf dem Schooße hält, offenbart sich Gott Vater und die h. Geisttaube und eine Schaar kleiner Engel umgibt in Gruppen die h. Jungfrau und ist bemüht, durch himmlische Musik das Christkind zu erfreuen, oder ihm Aepfel zu reichen. Es sind die süßesten Minnelieder in's religiöse Gebiet übertragen. An die Kunstvollendung des Dombildes reicht es freilich nicht, da es sich noch im traditionellen Geiste bewegt, aber es bleibt dennoch höchst interessant, weil es uns beiläufig den Ausgangspunkt zeigt, von dem aus Meister Stephan seinen Weg zur höchsten Meisterschaft antrat. Die im Verhältniß zu den Hauptfiguren in zu kleinem Maaßstab aufgefaßten Engelgestalten dürften uns nicht beirren; die naive Kunst jener Zeit wollte damit die überirdischen geistigen Größenverhältnisse auf sinnliche Weise dokumentiren. (S. Abbildg.)

Wir finden etwas ähnliches bei einem anderen Madonnenbilde, das erst in der Neuzeit im Priesterseminar zu Köln entdeckt wurde. Auch dieses Bild dürfte dem Dombilde vorangehen und eine weitere Stufe der Entwickelung unseres Künstlers zeigen. Maria mit dem bekleideten Kinde im Arme steht auf blumigem Rasen, in mehr als Lebensgröße; neben ihr kniet in sehr ver-

Stephan Lochner.



Die Anbetung der heil. 3 Könige.

(Dombild zu Köln; Mittelbild.)





Die hl. Ursula. **Der hl. Gereon.**

(Dombild zu Köln; die inneren Flügel.)





Die Verkündigung.

(Dombild zu Köln; die äusseren Flügel.)



Maria im Rosenhag.

(Städt. Museum in Köln.)

jüngten Dimensionen die Stifterin des Bildes im Gewande einer Nonne und wird vom Christkind gesegnet. Zwei Engel schließen die Szene durch einen Vorhang ab, über dem Haupte der Jungfrau schwebt der h. Geist, links über einer Wolke ist Gott Vater und rechts drei singende Engel sichtbar. (S. Abbildg. S. 41.) Das edle Oval des Madonnenantlitzes nähert sich schon bedeutend jenem des Dombildes. Die Composition des Christkindes ist das lieblichste, was man sich nur denken kann, dem Maler ist es wunderbar gelungen, das Menschlich-Kindliche mit dem Gottesbewußtsein zu verschmelzen. Nach den unten beigegebenen Wappenschildern war die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein, welche 1452 zur Aebtissin des Cäcilienklosters in Köln erwählt wurde. Jetzt befindet sich das Bild im erzbischöflichen Diöcesan-Museum.

Einen ganz verschiedenen Vorwurf und Charakter zeigt ein anderes Bild, das man dem Meister zuschreibt und das im Kölner Museum aufbewahrt wird; es ist das jüngste Gericht, welches sich ursprünglich in der Pfarrkirche des h. Laurentius zu Köln befand und das Mittelbild des Flügelaltars bildete. Offenbar befand sich hier der Künstler einem Gegenstande gegenüber, der seinem Gefühl ferne stand. Deßhalb macht das Bild einen fremdartigen Eindruck, der manche Kunstgelehrte abhält, dasselbe unserem Meister zuzuschreiben. Das Fremdartige kann aber ganz wohl durch den zu bewältigenden Stoff in das Bild gekommen sein. Man erzählt von Fra Angelico, daß es ihm widerstrebte, böse Menschen oder Verdammte darzustellen. Dem Meister Stephan ging es wohl ebenso. In den Hauptfiguren Christi, der fürbittenden Maria und des Johannes Baptista ist der ideale Charakter mit ausgesprochener Vorliebe betont. Die Verdammten aber, die übrigens gut gezeichnete und sicher nach dem Leben studirte Gestalten sind, glaubte der Künstler durch entschiedenen Rea-

lismus charakterisiren zu müssen, von dem Gedanken ausgehend, daß dem Bösen jeder Idealismus abgehe. Die Flügel des Altarwerkes sind zerstreut, zwei kamen mit der Sammlung des Boisserée nach München. Auf jedem der beiden Flügel sind drei Heilige dargestellt, auf dem einen Maria Magdalena, Papst Cornelius und Antonius der Abt, auf dem zweiten Catharina, Hubert und Hypolit (oder Quirirus). Hier konnte der Künstler seine Eigenart besser zur Geltung bringen; die beiden weiblichen Heiligen sind von höchster Anmuth und erinnern an die Jungfrauen im Gefolge der h. Ursula auf dem Dombilde.

Eine gewisse Verwandschaft mit den Letzteren, wenn auch nicht dieselbe sorgfältige Ausführung besitzt das Bild in Darmstadt mit der Darstellung Christi im Tempel und der Jahreszahl 1447. Einzelne Kunstgelehrte bezweifeln die Echtheit desselben, wenn sie auch einstimmig es zur Schule unseres Meisters rechnen. Nach der Jahreszahl müßte es nach dem Dombilde entstanden sein. Es ist vier Jahre vor dem Tode des Meister Stephan gemalt und wenn wir den Beweis beibringen könnten, daß dieser ein hohes Alter erreicht hat, so wäre ein durch dieses verschuldeter Rückgang in der Kunst immerhin möglich und oft im Leben der besten Künstler bestätigt.

Seien wir dankbar, daß uns des Künstlers Hauptwerk beglaubigt und erhalten blieb. Es steht als ein hervorragender Markstein an der Gränze zweier Kunstepochen, das Charakteristische beider in sich aufnehmend und zu einer wunderbaren Einheit verbindend. Die ideale Auffassung seiner Vorgänger ist hier noch innig festgehalten, aber sie gewinnt mehr Leben durch das Herbeiziehen der Realität der Dinge. Ueber das Angesicht der Madonna verbreitet sich das Studium der Natur freilich erst wie eine zarte Morgenröthe, die den kommenden Tag verkündigt, dagegen ist das Reale bei allen übrigen Ge-

stalten der Personen desto mehr betont. Den Königen verleiht der Künstler geradezu Prachtgewänder, wie sie die Patrizier und Räthe der Stadt Köln zu seiner Zeit trugen. Dasselbe gilt von der Bekleidung der Ritterschaar auf dem Flügelbilde Der Schimmer von Sammt, der Glanz auf den Beinschienen ist von höchster Naturwahrheit und sicher der Wirklichkeit abgelauscht. Daß die Köpfe der Könige und ihres Gefolges so wie der Ritter auf eine portraitartige Auffassung hinweisen, ist bereits gesagt worden. In den Köpfen der Jungfrauen glaubte der Künstler wieder mehr dem Idealen Zugeständnisse machen zu müssen.

Wir können mit vollem Rechte sagen: im Dombilde des Meisters Stephan feiert die deutsche Kunst ihren freudenreichen Geburtstag.



Meister E. S.

Ein altehrwürdiges Benedictiner-Kloster ist es, das uns zu einem Besuche einladet, die Abtei Einsiedeln im Kanton Schwyz in der Schweiz. Eine einsame Einsiedelei, aus der sich das berühmte Kloster herausgebildet hat, ist es lang nicht mehr. Bekanntlich lebte an dessen Stelle, da sie noch Wildniß und Wald gewesen, der Graf Meinrad von Hohenzollern (geb. 805) als Einsiedler und wurde von Räubern überfallen und getödtet (863). Raben, die er in seiner Einsamkeit nährte, verfolgten die Mörder, bis sie dem Gerichte verfielen. Schiller hat in seinem Gedicht: Die Kraniche des Ibicus, diese Begebenheit verwerthet. Bald darauf wurde an der Stelle, wo Meinrad lebte, ein kleines Kloster erbaut (940), das bald eine große Anziehungskraft auf fromme Pilger ausübte, denn es besaß ein wunderthätiges Marienbild das die Aebtissin Hildegard vom Frauenmünster in Zürich dem Meinrad geschenkt hatte. Als die Klosterkirche erbaut und das Marienbild darin seine Aufstellung gefunden hatte, soll nach der Legende der Heiland selbst im Gefolge vieler Engel erschienen sein und die Marienkapelle eingeweiht haben. Darum wurde in jedem Jahre, an dem das Kreuzfest an einem Sonntag fiel, das Fest „der Engelweihe“ feierlich begangen.

Das Kloster wurde immer größer, berühmter, reicher, aus allen Gegenden strömten Andächtige herbei, jedes Jahr an Hunderttausende. Es mußte eine große Kirche erbaut werden, in der die Marienkapelle in der Mitte ihren alten Platz beibehielt. Das Marienbild ist aus schwarzem glänzenden Holze gemacht, mit Edelsteinen und Gold reich verziert. Man kennt auch alte Marienbilder (wahrscheinlich byzantinischen Ursprungs), in denen die heilige Jungfrau ein schwarzes Gesicht wie eine Negerin hat. Wahrscheinlich gründet sich diese Darstellung auf die Worte des Hohenliedes: „Ich bin schwarz, aber schön".

Das Kloster wurde in früheren Zeiten — bis zum 16. Jahrhundert oft vom Feuer heimgesucht. Wie viele Kunstwerke, wichtige Dokumente und kostbare Handschriften sind auf diese Weise unwiederbringlich zerstört worden. Denn wie in allen Benedictinerklöstern war auch hier — und gerade hier, Kunst und Wissenschaft sehr gepflegt worden. Eben darum zogen viele Jünglinge dahin, um in der berühmten Schule daselbst Unterricht in allen Wissenschaften zu empfangen. Dann gab es hier Laienbrüder, die der Baukunst kundig waren, andere, die für die Bibliothek Bücher abschrieben, die dann von anderen kunstgeübten Händen mit kostbaren Miniaturen verziert wurden.

Um das Jahr 1460, vielleicht etwas später glauben wir unter den vielen Brüdern des Klosters einen Mann zu erkennen, der unser höchstes Interesse erweckt, wie er sich auch von Seiten des Abtes und der anderen Brüder eines besonderen Wohlwollens erfreut. Dieser Mann — nennen wir ihn Einhard — ist ein vielfacher Künstler; er hat die Welt weit und breit gesehn; am Rhein kam er bis nach Köln und hatte bewundert, was die Künstler daselbst geschaffen haben; er war auch in Flandern gewesen und hat sein Talent vor den Kunstwerken der Schule van Eycks gebildet. Nun hat er sich in die Einsamkeit des berühmten Klosters zurückgezogen, um seine

Kunst zur Ehre Gottes auszuüben. Höchst wahrscheinlich war er zuerst Goldschmied und einen solchen konnte das Stift immer brauchen, denn es gab kostbare Kelche, Ciborien oder Monstranzen auszuführen. Als Goldschmied und trefflicher Zeichner war er geübt, Ornamente oder Figuren in Silber oder Gold einzugraben. Aber er brachte noch eine Erfindung in das Kloster, die damals noch neu war, die Erfindung, auf Metallplatten eingegrabene Zeichnungen auf das Papier abzudrucken. Der Holzschnitt war wohl schon bekannt, weil aber von handwerksmäßigen Händen geübt, konnten dessen Erzeugnisse ein feineres Kunstgefühl nicht befriedigen. Diese neue Erfindung verstand das Kloster sogleich zu seinem Vortheil auszunützen. Man gab nämlich solchen Pilgern, die eine Gabe dem Kloster brachten, zum Andenken an die Wallfahrt ein Heiligenbildchen. Nun kamen aber auch angesehene, fürstliche, selbst gekrönte Pilger, die man doch gern mit etwas Besserem als einem rohen Holzschnitt beschenken wollte. Wie viel hatte also Einhardt zu thun! Wie staunten die Ordensbrüder, wenn sie sahen, wie jeder Abdruck alle Feinheiten der Platte wiederbrachte! und wie lieblich sind insbesondere seine Madonnen und seine Engelkinder! Im Ausdruck der Frömmigkeit, Milde und Grazie erinnern sie wohl an brabantische oder kölnische Vorbilder, doch erscheint der Künstler durchweg in in der Form originell. Daß der Künstler auch Goldschmied war, können wir mit Sicherheit aus einigen seiner Stiche schließen, auf denen das Ornament eine bevorzugte Stelle einnimmt.

Vorzüglich zeigt uns dies sein Blatt, genannt die Patene oder Kelchschüssel. Eine solche reichverzierte Patene dürfte er im Auftrage für das Kloster 1466 ausgeführt haben und da ihm, wohl auch den Oberen die Composition des Ganzen wohl gefiel, kam er auf den Gedanken, dieselbe für den Ab-

druck auf Papier zu stechen. Die innere Rundung, bestimmt zur Aufnahme der Hostie, zeigt uns den Wüstenprediger, von Felsen umgeben, in einer Landschaft sitzend, neben ihm das Lamm. Der Rand enthält acht kleine Rundungen, in vieren sind die Evangelisten-Symbole, zwischen diesen die vier lateinischen Kirchenväter. Diese Rundungen sind vom gothischen Blatt- und Blumenornament eingefaßt, zwischen welchen allerlei Vögel sich bewegen. Beim h. Hieronymus steht das Jahr 1466. Die figürlichen Darstellungen sind noch fast nur im Umriß, das Laubwerk ist bereits durch Schraffirungen körperlicher ausgebildet.

Nach dieser Arbeit, die zu seinen größeren gehört, wurde seine Kunst für eine andere in Anspruch genommen, die uns die Meisterschaft des Künstlers in ihrer Vollendung zeigt. Um diese Zeit war das Kloster wieder vom Feuer heimgesucht worden und da gerade im J. 1466 das Kreuzfest auf einen Sonntag fiel und man das Fest der Engelweihe feiern konnte, versprach man sich von den massenhaft herbeiströmenden Pilgern reichliche Gaben. Um diese, besonders die von vornehmen Wallfahrern gespendeten reichen Geschenke in einer feineren, werthvolleren Form entgelten zu können, sollte Einhard eine Darstellung der Engelweihe mit seiner kunstgeübten Hand auf die Platte bringen, deren Abdrücke jedenfalls für den vornehmsten Pilger etwas neues und kostbares waren. Der Künstler entledigte sich seiner Aufgabe auf die meisterhafteste Art. Indem er Himmlisches und Irdisches vereinte, den Inhalt der Legende mit der realen Gegenwart verband, vollendete er ein wirkliches Gemälde, eine Composition, die zu den schönsten des Jahrhunderts gehört. Wir erblicken eine offene Kapelle, in welcher auf einem Steinaltar Maria mit dem Kinde sitzt, zu ihrer Linken ein Engel, zur Rechten der Abt des Ordens, jeder einen Leuchter mit brennendem Licht haltend. Das ist

die Maria von Einsiedeln, über deren Cult der Orden (in der Person des Abtes) und die Engel wachen. Daß sie das Ziel der Wallfahrt ist, sehen wir an den Pilgern, die den Altar umgeben; im Vordergrunde ein bärtiger Mann und eine Frau beide knieend und mit gefalteten Händen betend; drei andere stehend sind an den Seiten des Altars sichtbar und es ist wohl möglich, daß sich der Künstler in dem zur Linken abgebildet hat. Der Inhalt der Legende, die Einweihung der Kirche durch Christum, ist oben abgebildet; hinter einer gothischen Ballustrade, über welche kostbare Teppiche gelegt sind, sehen wir Gott Vater und Jesum, über beiden die h. Geisttaube. Gott Vater segnet, Jesus taucht das Aspergillum in den Weihkessel, den ein Engel hält, um die Weihe vorzunehmen. Im Grunde sieht man viele Engel, zwei tragen das Baldachin, andere machen Musik oder singen. Die drei singenden Engel erinnern unwillkürlich an jene auf dem Genter Altarbilde von van Eyck. (S. Abbildg. S. 44.)

Am Rande der Wölbung der Kapelle steht in gothischen Buchstaben, im Dialekt des Ortes: „Dit ist die engelwichi zu unser lieben frouwen zu den einsidlen. ane grcia plenna." Darüber links: 1466 und rechts das gothische E.

Man hat bis jetzt immer angenommen, daß dieses E oder (wie es auf anderen Blättern vorkommt) E. S. als Monogramm den Namen des Künstlers verbirgt. So viel man sich auch Mühe gegeben hat, das Monogramm zu deuten, es ist nicht gelungen. War der Künstler, wie wir annehmen, ein Laienbruder des Klosters, so könnte allenfalls desselben Archiv über ihn Aufschluß geben; doch scheinen solche Angaben, wenn sie überhaupt vorhanden waren, durch Brand oder andere Unglücksfälle verloren gegangen zu sein. Urkundlich läßt sich also der Name nicht herstellen. Andere Versuche mißglückten, so insbesondere einer, den Künstler in einem



Madonna.

(Früher im Priesterseminar, jetzt im Erzbischöfl. Museum in Köln.)



Maria in Einsiedeln.

(Originalstich.)



Maria mit Engeln.

(Originalstich.)



MARTIN
SCHONGAUER.

Selbstportrait. (Copie von Burgkmair.)
(Alte Pinakothek in München.)

Egidius Stecklin finden zu wollen, der den Stich des burgundischen Wappens gestochen haben soll. Zugegeben das Letztere, so bleibt die alte Frage doch unbeantwortet, denn das Blatt mit dem Wappen hat mit unserem Künstler nicht das geringste zu thun, denn es ist das Werk eines Holländers.

Wir glauben, daß die Buchstaben E. S. überhaupt kein Künstlermonogramm sind; kunstübende Klosterbrüder pflegten meist aus Demuth ihre Werke nicht zu bezeichnen, in manchen Ordenshäusern war es ihnen sogar verboten. Möglich daß unser Künstler im Anfang seiner Arbeit an ein Monogramm seines Namens dachte und daher zur Aufnahme desselben auf dem Blatte rechts ein Täfelchen anbrachte, wie solche später noch Dürer für sein Monogramm formte. Aber das Täfelchen ist leer geblieben. Wir glauben daher, daß die Buchstaben E oder E. S. vielmehr den h. Ort, für den die Blätter gestochen waren, **Einsiedeln** zu bedeuten haben.

Der kostbare Stich der Maria von Einsiedeln inaugurirt in trefflicher Weise alle Wunderwerke des Grabstichels der folgenden Jahrhunderte; der Künstler war mit vollem Geist und Herzen bei der Arbeit und ein Zug wahrer Frömmigkeit inspirirt so zu sagen jeden Strich. Gewiß war er sich vollbewußt, daß er etwas schaffe, was noch nicht dagewesen ist. Der Stich ist auch durchweg in malerischer Weise, mit Anwendung aller Finessen dieser Kunst behandelt. Man kann sich denken, mit welchem Staunen man ihn begrüßt, mit welcher Ehrfurcht man ihn betrachtete. Wenn ein Schriftsteller meint, daß man ihn den Pilgern schenkte, so widerlegt sich diese Annahme schon durch die Thatsache, daß die Platte nur eine beschränkte Zahl von Abdrücken zuließ und man darum nicht 30 bis 40 Tausend Pilger damit beschenken konnte. Der Künstler hat denselben Gegenstand nochmals in einfacherer Weise in demselben Jahre gestochen und die Figuren

der Pilger ausgelassen. Daraus ist zu entnehmen, welchen Anklang das Unternehmen fand und das Stift hat sicher seine Rechnung dabei gefunden.

Außer den bis jetzt genannten drei Stichen ist nur noch ein kleines Blatt, Maria mit dem Kinde, umgeben von einem Engel und dem h. Franciscus im J. 1466 entstanden. Mit 1467 sind aber viele Werke des Meisters datirt, welche sowohl die Fertigkeit wie den Fleiß desselben bekunden.

Da ist zuerst eine Madonna, signirt E. S. entstanden, die sich im Inhalt wie in der Form eng an die große Maria von Einsiedeln anschließt. Maria sitzt auf dem Throne und hält das auf ihren Knieen stehende Kind, das die Erdkugel und den Kreuzstab trägt, unter einem Baldachin, den zwei allerliebste nackte Kinderengel, auf Säulchen stehend, zurückschlagen. Sechs Engel umgeben den gothisch geformten Thron, an dessen mit gemustertem Teppich bedeckten Rückenlehne oben die h. Geisttaube, darunter die Kaiserkrone über dem gothischen M sichtbar ist. Am Karnieß des Baldachins oben steht die Jahreszahl zwischen E und S (Siehe Abbldg. S. 45). Das Gesicht der Madonna, das bereits durch Punkte und zarte Strichelchen schön modellirt ist, hat einen Typus, wie wir ihn fast gleichzeitig bei Schongauer wiederfinden und dürfte Letzterer, der sich nach unserem Künstler bildete, von dieser Vorlage beeinflußt worden sein.

Aus demselben Jahre datirt ein Blatt, das seiner eigenthümlichen Auffassung und seines Zweckes wegen interessant ist. Aus einem Stamme entwickeln sich, symetrisch geordnet fünf Phantasieblumen verschiedener Form. Aus dem Kelche der mittleren größten und reichhaltigst modellirten steigt ein offenes Herz, vom Kreuze überragt, empor, in dem das nackte segnende Christkind steht. Aus den Kelchen der übrigen vier Blumen steigen kleine Engel, welche die Passionswerkzeuge

halten. Mit der linken Hand hält das Christkind ein Spruchband, das sich durch die Blumenstengel durchwindet und den Spruch enthält: Wer Jesum in sinem hertzen tret, den ist allezit die ewig fraed beraeit. Das Wort Jesus ist durch das Monogramm J H S (über H ein Kreuz) ausgedrückt. Das Blatt stellt einen Neujahrswunsch vor, dem man guten und vornehmen Freunden zu schicken pflegte. Dieser Gebrauch war nichts neues mehr und wurden auch im Holzschnitt solche Neujahrskarten bereits hergestellt, aber in der schönen Form und im Ausdruck des Gedankens, wie das Blatt unseres Meisters durchgeführt ist, war wohl der Wunsch etwas neues und überraschendes.

In den Kunsthandbüchern werden jetzt über 200 Blätter, als unserem Künstler angehörend, beschrieben. Wer die kritische Sonde auf selbe anwendet, wird bald und leicht herausfinden, daß ihm nur ein kleiner Bruchtheil angehören kann, während die übrigen verschiedenen Händen angehören. Im allgemeinen Formcharakter, d. h. in der Führung des Grabstichels sind sie wohl alle verwandt, was sich schon daraus erklärt, daß in der ersten Zeit dieser neuen Kunstweise sich Einer nach dem Andern bildete. In der künstlerischen Vollendung und selbst in den dargestellten Objekten sind sie sehr verschieden, wie ja auch der Charakter und die Kunstfertigkeit nicht bei jedem Künstler gleich ist. Nach sorgfältiger Prüfung würden wir unserem Meister nur die 16 Blätter zuschreiben, die die Jahreszahlen 1466 und 1467 allein oder mit den Buchstaben E. oder E. S. tragen. Von diesen 16 Blättern stellen 8 Madonnen vor, was gewiß für einen Frater des Stiftes Einsiedeln bezeichnend ist; von den übrigen 8 beziehen sich vier auf Christus und vier auf Heilige. Es ist immerhin möglich, daß unter den vielen unbezeichneten einzelne noch unserem Künstler angehören, vielleicht aus der Zeit, bevor er nach Einsiedeln

kam und darum keinen Grund hatte E. S. zu zeichnen. Jedenfalls wird der Ruf des Künstlers sich rasch verbreitet haben, so daß auch viele Schüler kamen, um sich unter einem solchen Meister in der neuen Kunst auszubilden. Ihnen würden dann die übrigen Blätter zuzuschreiben sein. Unter diesen Blättern finden sich viele mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, darunter auch mit solchen, die, wenn wir auch die Zeit berücksichtigen, der sie angehören; doch bedenklich an Unsittlichkeit gränzen, wie z. B. das Bad oder die beiden Blätter mit den ausgelassenen Narren, oder einzelne Buchstaben des Alphabets. Die Behandlungsweise aller dieser Blätter weicht gänzlich von der unseres Künstlers ab, die Blätter des Alphabets gehören überhaupt verschiedenen Stechern an. Auch das Kartenspiel, das nur im Allgemeinen mit der Stichweise dieser Zeit zusammenhängt, können wir nicht unserem delicaten, sittlich erhabenen Künstler zuweisen. Möglich, daß die Verfertiger solcher oft mehr als weltlichen Gegenstände Schüler unseres Künstlers waren, die sie, nach ihrer Scheidung von demselben, ausführten, aber im Kloster Einsiedeln sind diese Stiche sicher nicht entstanden. Darin bestärkt uns die Wahrnehmung, daß alle Blätter, die wir unserem Meister zuschreiben, denselben idealen Charakter besitzen und auf einen gediegenen, classischen Künstler hinweisen.



Martin Schongauer.

„Pictorum gloria“, der Maler Ruhm wurde Martin Schongauer schon von seinen Zeitgenossen genannt. Es haben aber die folgenden Jahrhunderte so viel aus seinem Leben und Wirken der Vergessenheit überantwortet und dagegen so große handgreifliche Irrthümer über ihn angehäuft, daß die Kunstkritik nur mühsam ein wahres Bild des Meisters zusammensetzen kann. Ueber die Lebensschicksale desselben werden wir freilich kaum je mehr erfahren, als was uns aus einzelnen kurzen Notizen und allenfalls aus seinen Werken vermittelt wird. Selbst über die beiden Pole seines Lebens, die Geburt und den Tod, gingen die Ansichten weit auseinander, obwohl gerade in dieser Hinsicht schriftliche Dokumente jeden Zweifel hätten wahren sollen.

Die Familie, deren Familienname eigentlich von Caspar war, stammte aus dem Städtchen Schongau bei Augsburg, von dem sie dann später den Namen Schongauer annahm. Sie gehörte in Augsburg zu den Patrizierfamilien. Der Goldschmied Caspar Schongauer verließ Augsburg und wanderte nach dem Elsaß aus; im Jahre 1445 wurde er in das Bürgerbuch von Kolmar eingetragen und starb ebenda 1468. Martin

war dessen Sohn. Wurde dieser nun noch vor der Abreise des Vaters in Augsburg oder erst später in Kolmar geboren?

Der Künstler hat sein Eigenbildniß gemalt; das Original ist zwar verloren gegangen, aber es hat sich eine treue Copie von der Hand seines Schülers Hans Burgkmair die er 1488 fertigte, erhalten. Jedenfalls wird er auch die Inschrift genau so, wie er sie auf dem Originale sah, copirt haben. Wenn man das Bild vorurtheilfrei betrachtet (s. Abbldg. S. 48), das bartlose jugendliche Gesicht, die offenen Augen, die vollen Lippen, man wird zugestehen, daß wir hier einen Mann von höchstens 30 Jahren vor uns haben. Die Inschrift oben lautet: HIPSCH MARTIN SCHONGAVER MALER 1483.

Nun kommt es darauf an, ob man 1453 oder 1483 liest. Offenbar will uns die Jahreszahl sagen, wann das Bild entstanden ist. Daß damit das Geburtsjahr bezeichnet wäre, ist nicht anzunehmen. Es haben sich zwei Parteien gebildet, die eine liest 5, die andre 8. Nach der Meinung der Ersteren wäre Schongauer also, da er auf dem Bilde wie ein Dreißigjähriger erscheint, um 1420 und zwar in Augsburg geboren, nach jener der Gegenpartei aber in Kolmar um 1448—1450. Die erstere Ansicht wird scheinbar durch einige Zeilen in einem Briefe, den Lambert Lombart 1565 an Vasari schrieb, unterstützt, in welchem Schongauer als Schüler des Roger van der Weyden genannt wird. Da Letzterer 1464 in Brüssel starb, so müßte Schongauer weit früher als 1450 geboren sein. Lombart's Bericht ist aber zu vage gehalten, als daß ihm ein besonderes Gewicht beizulegen wäre. Dagegen besitzen wir für die andere Ansicht eine wichtige Mittheilung. Albrecht Dürer besaß eine Handzeichnung Schongauers, die einen gothischen Altaraufbau mit Maria, Gott Vater und Christus darstellte. Dürer hatte sie wahrscheinlich von einem Bruder des Meisters erhalten, als er Kolmar besuchte; er

schrieb auf die Zeichnung: „Dis hat der Hipsch Martin gerissen im 1470sten Jar, da er ein junger Geselle was, das hab ich Albrecht Dürer erfarn und ihm zu Ern dahergeschriebn im 1517 Jar."

Also 1470 war Schongauer noch ein junger Geselle gewesen, was man wohl nicht hätte behaupten können, wenn er bereis um 1420 das Licht der Welt erblickt hätte.

Schließlich ist, wie A. von Wurzbach richtig bemerkt, eine 5 im 15. Jahrhundert nie geschrieben worden, daß sie mit einer 8 hätte verwechselt werden können. Schongauers Geburtsjahr wird also um 1450 zu setzen sein.

Auf der Rückseite des Portraits ist ein alter Zettel befestigt, höchst wahrscheinlich von Hans Burgkmair geschrieben, dessen Inhalt lautet: „Mayster Martin schongawer Maler genent Hipsch Martin von wegen seiner Kunst geborn zu Kolmar. Aber von seinen Oltern ein augsburger burger Des geschletz vö h(errn) casparn etc, ist (gestor)ben zu Kolmar anno 1499 (den) 2ten (Tag) Hornungs dem got genad. (Gemacht durch seinen) jungen (d. h. Schüler) Hans burgkmair jm jar 1488." (Die eingeklammerten Stellen sind, da der Zettel lückenhaft geworden ist, durch die Kunstkritik ersetzt.)

Der Zettel besagt ausdrücklich, daß Schongauer in Kolmar geboren ist (also nach 1445, in welchem Jahre dessen Vater daselbst erscheint). Als Todesjahr nennt der Zettel 1499 und zwar den 2. Februar. Diese Angabe wird durch eine zweite als irrthümlich erklärt.

Im Jahrzeiten-Buch der Pfarrkirche St. Martin in Kolmar, in welches gestiftete fromme Legate eingetragen wurden, steht: Martin Schongauer „der Maler Preis" starb am Tage Mariae Reinigung (2. Februar) im Jahre 1488.

Gegen diese Angabe ist nicht der leiseste Zweifel zu er-

heben, und es bleibt nur zu erklären, wie in den Zettel am Portrait die falsche kommen konnte. Bei genauer Untersuchung stellte sich heraus, daß letztere mit einer andern Tinte als der andere Text eingeschrieben ist. Die Jahreszahl 1499 steht am Ende der fünften Zeile, der Anfang der sechsten ist lückenhaft. Wahrscheinlich stand hier ursprünglich 1488 und eine fremde Hand hatte sie, als die Lücke entstand, aus dem Gedächtniß, das ihn aber irre führte, als 1499 an das Ende der fünften Zeile gesetzt. Daß übrigens das Jahrzeitenbuch Recht hat, läßt sich noch aus folgendem beweisen. Als Dürer ausgelernt hatte, schickte ihn sein Vater auf Reisen, 1490 nach Ostern; nach vier Jahren kam er zurück. Er besuchte auch in dieser Zeit (1492) Kolmar, da er gern den Hipsch Martin persönlich gekannt hätte; aber er fand den Meister nicht mehr am Leben. Also konnte dieser nicht erst 1499 gestorben sein.

Martin hatte vier Brüder, Caspar, Paul und Georg waren Goldschmiede, letzterer lebte in Basel, die andern mit Ludwig, der Maler war, in Kolmar. Im Zeichnen wird der kleine Martin vom Vater Unterricht erhalten haben; gewiß hat er auch, wie Dürer, in der Goldschmiedekunst sich versucht und sich die Fertigkeit angeeignet, auf edle Metalle Zeichnungen zu reißen. Wer ihn aber in der Malerei unterwiesen hat, erfahren wir nicht. Daß er dann, um sich mehr auszubilden, auch Reisen unternahm, läßt sich aus seinen Werken herauslesen. Die flandrische Kunst, wie sie sich durch die Brüder van Eyck zur herrlichen Blüthe entfaltete, zog die Künstler Deutschlands mächtig an. Wie später Italien, war Flandern jetzt das Mekka der Künstler, wohin Jeder wallfahrtete. Auch wenn uns L. Lombart nicht über Martin berichtete, daß er ein Schüler Rogier's war, so mancher Charakterzug seiner Kunstwerke würde es uns verrathen haben. Wenn er auch nicht im strengen Sinne des Wortes ein Schüler des damals



St. Anton.
(Museum in Kolmar.)



Maria im Rosenhag.

(Kirche St. Martin in Kolmar.)

M. SCHONGAUER.



Schlacht des hl. Jacob.

(Originalstich.)



Peinigung des heiligen Anton.
(Originalstich.)

berühmtesten Malers Rogier in Brügge war, seine Gemälde zu sehen wird er doch Gelegenheit gehabt haben und nach diesen übte er seinen Geist, studirte Zeichnung und Ausdruck, versenkte sich in den Zauber der glühenden Maltechnik. Aber auch Köln wird er besucht und die durch ihren weitverbreiteten Ruf ihm wohlbekannten Werke der Meister Wilhelm und Stephan bewundert und studirt haben. Wir werden gewiß nicht irregehen, wenn wir annehmen, daß er den ersten Impuls zu seinem späteren Bilde: Maria im Rosenhag vor dem Bilde Meister Stephans mit gleichem Inhalte erhalten habe. (S. Abbildg. Seite 52.)

Schongauer muß sich frühzeitig zu hoher Meisterschaft emporgearbeitet haben. Der Ruf seiner Kunst breitete sich immer mehr aus; man nannte ihn der Maler Ruhm, den hipsch Martin „wegen seiner Kunst"; darum ist das Beiwort hipsch oder Schön nicht für eine Abkürzung von Schongauer oder Schöngauer, wie er in Kolmar genannt wurde, zu nehmen. Seine Kunst wurde auch gut gezahlt, er lebte in geordneten Verhältnissen und drei Häuser in Kolmar waren sein Eigenthum.

Einige Jahre nach dem Tode des Künstlers schreibt der Historiker Wimpheling aus Schlettstadt, also Landsmann und Zeitgenosse desselben in seinem Werke Epitome rerum Germanicarum über ihn: „Was soll ich von Martin Schon aus Kolmar sagen, der in dieser Kunst (der Malerei) so vortrefflich war, daß seine Tafelbilder (gemalte Tafeln) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Weltgegenden ausgeführt wurden! In Kolmar selbst befinden sich in der Martinskirche und in der des h. Franciscus, wie in Schlettstadt bei den Predigern Bilder seiner Hand, welche von Malern aller Gegenden besucht werden, die sie copiren."

Wohin sind diese vielen Bilder gekommen? man sucht

sie vergebens in den öffentlichen Gallerien der genannten Länder. Man wollte deßhalb annehmen, der Autor meine mit seinen Bildern in der Sprachweise des Kunstlaien Kupferstiche, denn Schongauer's Kupferstiche erfuhren in der That eine weite Verbreitung. Dagegen spricht aber der Umstand, daß Wimpheling namentlich Kirchenbilder anführt, die doch keine Kupferstiche waren. Daß wir aber auch in Kolmar nicht mehr so viel von Schongauers Malereien finden können, erklärt sich aus dem Bericht des Kunstschriftstellers Quandt, der von Augenzeugen in Kolmar erfuhr, daß die Bürger der Stadt selbst in der Revolution 1796 Alterthümer und Gemälde auf den Platz schleppten, mit Füßen traten und verbrannten, was auch mit Bildern unseres Meisters geschehen sein soll. Freilich, wenn man in Nagler's Künstlerlexikon nachschlägt, so müßten noch recht viele Gemälde Schongauers nachzuweisen sein. So soll Ulm, Stuttgart, Nürnberg, München, Schleißheim, Berlin Basel, Wien, Kolmar, Mailand und Paris Werke des Meisters besitzen. Mit der Beweisführung sieht es freilich recht schwach aus; in der Regel hilft man sich mit der Phrase: Da oder dort wird ihm dieses oder jenes Bild zugeschrieben. Was wird in den Sammlungen oft Alles diesem oder jenem ohne alle Kritik zugeschrieben! Was Nagler über die Lebensverhältnisse des Meisters zusammenbringt, ist ein wirres Durcheinander. „Somit ist der Streit beendet“ ruft er schließlich aus — im J. 1845, da dieser Band mit dem Artikel „Schön oder Schongauer“ erschien —. Seitdem hat die Kunstkritik Fortschritte gemacht. Alles ist freilich noch nicht klar gestellt; für manche Frage wird vielleicht noch die Zukunft die richtige Antwort finden; aber das Wichtigste ist denn doch erledigt.

Sehen wir uns nun in Kolmar nach Bildern Schongauers um. Im Museum daselbst findet sich so manches Werk der Malerei, das ihm zugeschrieben wird. Auf dieses „Zuschreiben“

ist freilich, wie gesagt, nicht viel zu geben. So werden daselbst sechzehn Tafeln, auf welchen Szenen aus dem Leben der Maria und Christi dargestellt sind, mit Vorliebe für ein Werk Schongauers gehalten. Die Hälfte der Tafeln ist beiderseitig bemalt, sie gehörten zu einem großen Flügelaltar, dessen Hauptbild oder Holzschnitzerei die Kreuzigung darstellte, da diese in der Folge der Tafeln nicht vorkommt. Mehrfache Stimmen haben sich gegen die Echtheit ausgesprochen, höchstens wollte man zugeben, daß sie aus der Schule des Meisters hervorgegangen und von verschiedenen Schülern desselben ausgeführt sind, da man nicht bei allen dieselbe Hand und deren gleichen künstlerischen Werth anerkennen konnte. Aber kein einziges derselben erlaubt es, den hochgefeierten Meister Martin für den Urheber anzusehen. Die ganze Beziehung zu diesem reducirt sich auf die Thatsache, daß die meisten der gestochenen Passionsfolge des Meisters entlehnt sind, einzelne Partien sogar in treuer Wiedergabe des Stiches. Wenn auch bei einem berühmten Künstler sich ein ständiger Kunstcharakter offenbart, der in allen seinen Werken wiederkehrt, so ist eine solche gedankenlose Wiederholung einmal gebrauchter Formen nicht anzunehmen.

Dürer hat dreimal die Passion wiederholt, einmal im Stich und zweimal im Holzschnitt und nicht eine Figur einer Folge greift auf eine andere der anderen beiden Folgen zurück.

Aus dem Antoniter-Kloster Isenheim kamen zwei Altarflügel in das Museum von Kolmar. Auf der Außenseite ist die Verkündigung dargestellt, auf einem Flügel ist Maria, auf dem andern der verkündende Erzengel, beide in Lebensgröße, zu sehen. Auch diese reichen nicht an die Kunst Schongauers hinan. Höchstens sind sie nach Compositionen desselben von einem Schüler gemalt. Anders stellt sich die Sache bei den

Bildern der Innenseite dar. Hier sehen wir links Maria in einem umfriedeten Garten auf dem grasigen Boden knieen, das Obergewand ist vor ihr über den Rasen ausgebreitet und dient dem nackten Christkinde zum Lager. Gott Vater spendet über Wolken seinen Segen. Im Antlitz der h. Jungfrau spiegelt sich die höchste Anmuth, Seligkeit und Demuth. Die andere Tafel ziert die imposante Figur des ersten Eremiten; er hält mit der Linken Buch und Stab, auf dem letzteren ist oben das sogenannte Antoniuskreuz angebracht; die rechte Hand hält das Obergewand zusammen. (S. Abbildg. S. 57.) Mit feierlicher Miene sieht der h. Einsiedler vor sich hin, Hoheit und Milde zugleich sind trefflich im Gesicht gepaart, der lange Bart ist meisterhaft behandelt. Zu seinen Füßen kniet in kleinen Dimensionen der Stifter mit seinem Wappen. Es ist Jean d'Orliac, Prior des Convents in Isenheim 1466—1490. Sein Nachfolger war Guido Guersi, unter welchem 1493 der ganze Altar aufgestellt wurde. Aus diesem Umstande machte man den Schluß, das Schongauer die Bilder des Altars nicht gemalt haben konnte, da er 1493 nicht mehr am Leben war. Wir haben die beiden Außenbilder bereits als unecht ausgeschieden, glauben aber, daß die inneren doch wohl Werke Schongauer's sind. Ein solches Altarwerk, das mehrere Bilder enthielt, wurde nicht so leicht in kürzester Zeit fertiggestellt und wir stellen uns die Sache so vor: d'Orliac bestellte den Altar bei Schongauer, der auch den h. Antonius sicher malte, da des Bestellers Portrait und Wappen darauf zu sehen ist. Höchstwahrscheinlich war auch das Madonnenbild ganz oder nahezu fertig, als der Meister 1488 starb. Der Nachfolger des Abtes, Guersi, wollte das Altarwerk nicht unvollendet lassen und ließ die beiden Außenbilder der Verkündigung durch einen Schüler des verstorbenen Meisters fertig stellen, und 1493 konnte das Altarwerk aufgerichtet werden. Guersi, der nun auch seinen

Theil an der Vollendung desselben hatte, ließ dann sein Wappen auf der anderen Tafel anbringen.

Wenn diese beiden Bilder des Isenheimer Altarwerkes der letzten Zeit Schongauers angehören, so haben wir uns jetzt mit einem Gemälde zu beschäftigen, das noch der Jugendzeit des Meisters angehört, da es auf der Rückseite die Zahl 1473 trägt, was wohl das Entstehungsjahr desselben bezeichnen dürfte. Schongauer malte das Bild für die St. Martinskirche, in welche er auch fromme Legate für seinen Vater und sich stiftete. Auch Wimpheling nennt diese Kirche, in welcher die Kunst Martins ihre Vertretung fand. Jetzt befindet sich das Bild in der Sakristei dieser Kirche und stellt Maria im Rosenhag vor. Wir haben bereits bemerkt, daß der Meister in Köln durch einen ähnlichen Gegenstand des Meisters Stephan zu dieser Composition angeregt sein mochte; auch die Auffassung und Formengebung weisen noch auf Vorbilder hin, Schongauer hatte noch nicht seine Originalität erkämpft.

Maria sitzt vor einer Rosenhecke, welche von verschiedenen Vögeln belebt wird, die durch ihren Gesang den Schöpfer preisen. Sie hält mit beiden Händen das nackte Christkind, das sich naiv-neugierig dem Betrachter zuwendet, während es seinen Arm um den Hals der Mutter schlingt, deren aufgelöstes Haar in sanften Wellen über die Schultern herabfällt. Majestät und Milde thront im Antlitz, als sollte die überirdische Herrlichkeit sich der menschlichen Schwäche vermählen. Der Grund ist Gold, auf dem zwei schwebende Engel in blauen Gewändern über dem Haupte der h. Jungfrau eine mit Edelsteinen geschmückte Krone tragen. Zum Teppich dient der Königin saftiges Grün, aus dem feurig-rothe Erdbeeren sich erheben, als wollten sie sich freiwillig dem Kinde zum Genusse darbieten. Alle diese Nebensachen und Einzelnheiten sind mit

einer Sorgfalt ausgeführt, wie sie selten sonst wahrgenommen wird. (S. Abbildg. S. 60.)

Aehnliche Darstellungen, in denen die Natur sich im festlichen Kleide heiligen Szenen zugesellt; waren in allen Schulen beliebt. Sie sind aus dem mittelalterlichen Mariencult hervorgegangen und wenn auch verschiedene Thiere mit Vorliebe zu Darstellungen der h. Familie einbezogen wurden, so mag dieses auf dem apokryphen Evangelium beruhen, nach welchem, als die h. Familie nach Egypten floh, die Thiere der Wüste herbeikamen, um das Christkind anzubeten.

A. v. Wurzbach, welcher der hohen Vorzüglichkeit dieses Bildes die vollste Anerkennung zollt, kann es dennoch nicht unterlassen, schließlich die Urheberschaft Martins zu bezweifeln. Um diesen Zweifel zu begründen, führt er einen Kupferstich, der demselben Meister zugeschrieben wird, in's Treffen, der, wie er meint, in intimster Beziehung zu dem Bilde steht. Auch hier wird die Madonna mit dem Kinde von zwei Engeln gekrönt, doch sitzt sie nicht, sondern steht auf dem Monde. Dieser mit dem Bilde innigst verwandte Stich könnte nun freilich die Originalität des Bildes begründen, aber „die dürftige und ängstliche Arbeit" des Stiches, meint v. Wurzbach, schließen die Echtheit desselben, also auch des Bildes aus. Wir sind nicht dieser Ansicht, sondern schließen so: Zugegeben, der Stich rührt nicht von Schongauer her, deßhalb brauchen wir die Echtheit des Bildes noch nicht anzufechten; der unbekannte Urheber des Stiches kann diesen unter dem Einflusse des Bildes ausgeführt haben.

Dagegen bemüht sich derselbe Kunstgelehrte, unserem Meister zwei umfangreiche Bilder zu vindiciren, die sich jetzt im Museum zu Köln befinden. Es ist der sogenannte Thomasaltar und der Altar vom heiligen Kreuze. Man hat diese beiden Bilder bis jetzt einem unbekannt gebliebenen trefflichen

Maler der kölnischen Schule zugeschrieben, der auch den h. Bartholomäus (früher in der berühmten Sammlung von Boisserée, jetzt in der Pinakothek zu München) gemalt hat und den man deshalb den Meister des Boisserée'schen Bartholomäus nennt. Es werden da mit kritischer Schärfe äußere und innere Beweisgründe vorgeführt, so daß man mit Neugierde den Deductionen folgt. Aber eine historisch begründete Sicherheit wird trotzdem nicht geboten und da sich eine gewichtige Stimme gegen diese Annahme erhoben hat, so lassen wir die Frage als eine offene stehen, bis zwingendere Gründe aus Actenstücken für oder wider entschieden haben.

Dagegen dürften drei kleine Bildchen auf Echtheit Anspruch haben, eine h. Familie, in der Maria eine Beere von der Weintraube pflückt, während Joseph im Grunde dem Ochsen und Esel Futter bringt (Belvedere in Wien), eine ähnliche h. Familie, wo Maria dem Kinde eine Blume reicht (Pinakothek in München) und die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde (im Privatbesitz in Wien). Die Behandlung ist ungemein zart und man wird nicht fehlgehen, wenn man die kleinen Meisterwerke in die früheste Zeit der Thätigkeit unseres Meisters setzt. Dieser hat sich leider nie auf seinen Bildern bezeichnet und auch nur das Bild, Maria im Rosenhag, trägt die Jahreszahl seiner Entstehung. Dadurch ist aber das Auffinden echter Werke des Meisters ungemein erschwert

Wir müssen nun auch Schongauer als Kupferstecher zu beurtheilen und zu würdigen suchen. Es sind über hundert Blätter bekannt, die ihm angehören, viele darunter von solcher Vollendung der Composition, daß sie uns in der That einen Ersatz für die vielen verlorenen Gemälde des Meisters

bieten und daß wir aus ihnen den hohen Grad der Kunst des „Hipsch Martin“ zu erkennen im Stande sind. Wann und wo wird Schongauer diese damals noch junge Kunst kennen gelernt haben? Gewiß hat er bereits in seiner frühesten Jugend unter den Augen seines Vaters in der Goldschmiedwerkstätte auf Metall zeichnen und graviren gelernt, Hier handelt es sich aber um das Graviren auf Metall, um dann von der gravirten Platte Abdrücke auf Papier zu machen.

Hier scheint uns eine schriftliche Quelle Antwort geben zu wollen. Der Straßburger Buchdrucker Bernard Jobin sagt in der Vorrede zu dem in Straßburg 1573 (also 100 Jahre nach Schongauer) gedruckten Werke: Accuratae Effigies Pontificum Maximorum: „ein Hochdeutscher, Martin Schön genannt, hätte bei seinem Lehrmeister Luprecht Rüst genannt, um das Jahr 1430 die Kunst des Stechens erlernt“. Wir dürfen nicht vergessen; das Jobin in dieser Vorrede gegen Vasari polemisirt, der „von unzeitiger Lieb seines Vaterlandes eingenommen, nicht Scheu getragen, das Kupferstechen einem Florentiner Maso Finiguerra, der um das Jahr 1470 gelebt zuzumessen.“ Nun hat Jobin von gleichem patriotischen Gefühle beseelt, für Schongauer Partei genommen und wohl ohne archivalische Dokumente Schongauer bereits 1430 das Stechen von einem Rüst erlernen lassen. Abgesehen davon, daß dieser weil erst um 1450 geboren, zwanzig Jahre vor seiner Geburt nicht lernen konnte, weiß die Welt von einem Luprecht Rüst absolut nichts, er ist eine fabelhafte Person und überdies giebt es keinen Kupferstich, der bis 1430 hinaufreicht.

Schongauers früheste Thätigkeit als Kupferstecher wird allenfalls in die Zeit zwischen 1465—1470 zu setzen sein. Da derselbe keines seiner Blätter mit einer Jahrêszahl bezeichnete, so sind wir für die Reihenfolge seiner Stiche nur auf innere Gründe, auf den Grad ihrer Vollendung angewiesen.

M. SCHONGAUER.



Die Kreuztragung.

(Originalstich.)



Die Kreuzigung.

(Originalstich.)



Christus erscheint der Magdalena.

(Originalstich.)



Tod der Maria.

(Originalstich.)

Erinnern wir uns, daß um die Zeit 1464 ein berühmter, dem Namen nach freilich unbekannter Stecher, dem wir den vorhergehenden Artikel gewidmet haben, in Einsiedeln thätig war. Seine Arbeiten fanden theils ihrer Neuheit, theils ihrer Vorzüglichkeit wegen, die weiteste Verbreitung. Es ist nun kein Ding der Unmöglichkeit, daß unser Meister als junger angehender Künstler sich eine Zeitlang bei jenem Meister in Einsiedeln aufgehalten hätte, was sich vielleicht um so bequemer bewerkstelligen ließ, als Schongauer's Bruder Georg als Goldschmied in Basel lebte. Sollte dies aber auch nicht der Fall sein, so hat sich doch Schongauer nach den Werken jenes Meisters gebildet und bleibt also doch ein mittelbarer Schüler desselben. Wenn man Gelegenheit hat, die Stiche des Schweizer Künstlers sich vorzulegen und an dieselben die unseres Meisters anreiht, so springt die Verwandschaft beider sogleich in die Augen. Bei dem reichen Werke Schongauers macht sich natürlich eine immer wachsende Technik bemerkbar.

Den Augenblick, wann Schongauer zu stechen anfing, können wir freilich nicht genau angeben, auch nicht das erste Blatt chronologisch bestimmen. Es läßt sich nur im Allgemeinen sagen, welche Blätter der Drangperiode und welche dem vollentwickelten Kunstgenie angehören.

Zu den frühesten Arbeiten dürften gehören: Die Madonna mit dem Kinde in Halbfigur von zwei Engeln gekrönt. v. Wurzbach scheidet das Blatt als unecht aus dem Werke, aber die ängstliche Behandlung ist eben ein Beweis für die erste Epoche. Kein Künstler ist gleich auf den ersten Wurf vollkommen. Jedenfalls steht es in Beziehung zu dem Bilde: Maria im Rosenhag. Derselben frühen Epoche gehört auch die Madonna mit dem Kinde in einer Fensternische; sie hält mit der Linken einen Papagei. Dann ist die Flucht nach

Egypten hierher zu rechnen so wie die beiden Blätter: Geburt Christi und Anbetung der Könige. Alle diese Arbeiten verrathen, was die künstlerische Idee anbelangt, niederländische Einflüsse.

Die genannten Blätter zeigen uns keine bewegte Handlung der Personen; Alles spielt sich in friedlicher Ruhe ab. Einen Gegensatz dazu bildet das Hauptblatt: Die Schlacht der Christen gegen die Ungläubigen. Nach der Legende erschien in der Schlacht von Clariso in Spanien im J. 849 der heil. Apostel Jacobus, der Patron des Landes, auf einem weißen Rosse, um den Christen im Kampfe beizustehen und die Ungläubigen in die Flucht zu schlagen. Schongauer zeigt sich in diesem Blatte, einem der ältesten deutschen Schlachtstücke, als ein Meister erster Classe. Die Hauptfigur nimmt eine hervorragende Stelle ein, die wilde Flucht der Feinde ist mit vollendeter Kunst componirt. Gelungen ist auch die Episode links, der Zweikampf zweier Reiter. (S. Abbildg. S. 61). Ein solches Blatt ersetzt uns sehr wohl ein Gemälde, wenn wir den Kunstcharakter des Meisters kennen lernen wollen.

Zwar auch der Legende der Heiligen entnommen, erscheint uns ein anderes Hauptblatt wieder in einem ganz anderen Lichte. Wir meinen die Peinigung des h. Einsiedlers Antonius durch neun phantastische Dämonen, die ihn in die Luft hoben, um ihn hier zu zerren, zu kneifen, mit Knütteln zu schlagen. (S. Abbildg. S. 64). Dem wilden Hexentanz der grotesken Teufelsgestalten gegenüber erscheint die Ruhe des Heiligen bewundernswerth, der mit seinem mild lächelnden Gesicht die Wuth seiner Feinde zu verspotten scheint. In der phantastischen Formgebung der Letzteren verräth sich der Goldschmied, der die Flügel und Extremitäten derselben mit ornamentalen Ausläufen verziert. Der Heilige selbst erinnert uns an dieselbe Persönlichkeit des Isenheimer Altar-

werkes. Die Darstellung muß sich einer besonderen Beliebtheit erfreut haben. Luc. Cranach hat eine ähnliche Composition in Holzschnitt herausgegeben und von Michel-Angelo wird erzählt, daß er in seiner Jugend Schongauer's Antonius abgezeichnet habe. Die colorirte Zeichnung befand sich noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in Mailand.

Dieselbe Phantasie des Künstlers herrscht überall, wo er Gelegenheit fand, Dämonen darzustellen; so beim Erzengel Michael, beim h. Georg, der den Drachen tödtet, denn auf der Drachengestalt basirt seine Teufelsfigur. Nur beim h. Antonius hat er, der Abwechslung wegen auch einen froschförmigen Unhold beigesellt. Der Teufel auf dem Blatte der Passion, in dem Christus im Limbus dargestellt wird, ist gleichfalls aus diesem Drachengeschlechte.

In den zwölf Blättern der Passion, die uns die größte Tragödie der Menschengeschichte darstellen, hat es der Meister verstanden, auf dem kleinsten Raume in lebendigster Bewegung der handelnden Personen sein Compositionstalent leuchten zu lassen. Auch diese Folge gehört noch einer früheren Periode seiner Kunst an. Dies zeigt sich insbesondere in der Verwendung der rüpelhaften häßlichen Gestalten der Schergen und Peiniger Christi. Als Schongauer im Zenith seiner Kunstentfaltung stand, lieh er sein Genie nur der Verherrlichung der Schönheit. Eine Anregung zur Darstellung des Häßlichen das indessen nie zur Carricatur wird, erhielt er wohl von den kölnischen Malern. Man ging von dem Gedanken aus, daß die Häßlichkeit des Charakters der Feinde Christi auch äußerlich jeder schönen Gestalt entbehren müsse; und dieser Gedanke erhielt wieder Nahrung in den damals vielverbreiteten Passionsspielen, bei denen die feindlichen Kräfte auch sich in Anwendung monströser Masken überboten, theils um der Hoheit des himmlischen Dulders ein rechtes Relief zu geben, theils

auch, um die Zuschauer zu unterhalten. Ein solcher Rüpel, mit ornamentalen Besatz des Gewandes, wiederholt sich fast in allen Blättern dieser Folge.

Das Höchste, was Schongauer auf diesem Gebiete leistete culminirt in der figurenreichen Composition, die uns Christum vorführt, wie er unter der Last des Kreuzes auf dem Wege zum Calvarienberge niedersinkt. In welches Gesicht man sieht, überall Stumpfsinn, Grausamkeit, Hohn und Schadenfreude. Das Gesicht des barmherzigen Simon von Cyrene verschwindet fast in dieser Orgie des grausamen Wahnsinns; selbst kleine Jungen äffen das böse Beispiel der Alten mit Virtuosität nach. Aus diesem Lastersumpfe taucht nur Eine Persönlichkeit in allem Adel auf, Leiden und Hohn sind nicht im Stande, die göttliche Liebe zu ersticken; gerade aus dem Bilde sieht das edle Antlitz Christi den Beschauer an, als schwebten über seinen Lippen seine Worte: O, die ihr vorübergehet, sehet ob ein Schmerz sei gleich den meinen. (S. Abbildg. S. 73.)

Der Stich allein ist ein Künstlerleben werth; er wurde auch stets als ein Hauptwerk christlicher Kunst geschätzt. Ihm haben wir auch noch so manches Kunstwerk zu verdanken; er hat einen Dürer begeistert, der ihn in einem ähnlichen Blatte seiner großen Holzschnittpassion nachempfand; er gab auch selbst einem Raphael die Grundidee zu dessen berühmtem Bilde der Kreuztragung (lo spasimo di Sizilia).

In der Darstellung Christi am Kreuze haben sich fast alle Künstler früherer Zeit versucht. Schongauer hat viermal den Gedanken variirt. Wir geben in Abbildg. (S. 76) das im größeren Formate. Christus ist gestorben, vier schwebende Engel fangen in Kelche das Blut aus seinen Wunden auf, Maria in demüthiger Ergebenheit steht rechts vom Kreuze, links Johannes über das Geheimniß des Geschehenen nachdenkend. Hier ist heilige Sabbatruhe, in der Szene wie in der Kunst

Schongauers. Als ob der Künstler selbst im Anblicke des Gekreuzigten alles Irdische von seiner Kunst abgestreift hätte, so beschäftigt er sich nur mit Darstellungen, die den Zweck haben, das sittlich Schöne in edelster Form zur Erscheinung zu bringen. Wie majestätisch und doch auch wieder liebevoll erscheint der auferstandene Heiland der Magdalena im Garten! Das Erstaunen der Letzteren ist trefflich ausgedrückt. (S. Abbildg. S. 77). Wenn man daneben die Composition Raphaels aus der Tapete, die Christum darstellt, wie er dem Petrus die Schlüssel reicht, hält, wird man sich von dem Gedanken nicht losreißen können, daß Raphael die Gestalt des Heilandes dem des Schongauer wenn nicht nachgebildet, doch nachempfunden hat.

Wo es sich um den Ausdruck weiblicher mit Heiligkeit gepaarter Grazie handelt, da wußte der Künstler die rechte Quelle zu finden. Seine Madonnenbilder sind Beweis dafür. In diesen hat er Frömmigkeit, Innigkeit des Gefühls und Lieblichkeit der Form verschwendet, ohne sich zu wiederholen. Meist sind es sogenannte Andachtsbilder, die die Besitzer ins Gebetbuch legten oder im Innern auf die Deckel klebten, welche Gewohnheit uns so manchen kostbaren Kunstschatz erhalten hat. Aus dem Leben der h. Jungfrau selbst hat er nur die Verkündigung und den Tod gewählt. Das Letztere gehört abermals zu den besten Arbeiten desselben. In einem Himmelbett liegt die sterbende h. Jungfrau, umgeben von den Aposteln, die nach der Legende noch einmal zusammenkamen, um die Sterbende zu trösten. Der h. Johannes reicht ihr eine brennende Kerze. Die Gruppirung ist meisterhaft, der Ausdruck der Ergebenheit und des Vorgefühls der nahenden Herrlichkeit im Angesicht der Sterbenden vorzüglich gegeben. (S. Abbildg. Seite 80).

Der Meister hat vor unseren Augen auch den dunkeln

Vorhang weggezogen der zwischen Diesseits und Jenseits liegt, und uns Maria in ihrer Herrlichkeit nach dem Tode gezeigt. Es sind zwei Blätter gleicher Größe, jedes den vollendetsten Meisterwerken des Künstlers angehörend. Auf dem ersten knieet Maria vor dem gekrönten thronenden Christus (nicht Gott Vater, wie oft angenommen wird), der ihr die Krone aufs Haupt setzt. Der Thron hat Platz für zwei Personen und ein Engel richtet links den Polster zu, auf dem die Himmelskönigin Platz nehmen soll, wie es uns das zweite Bild zeigt; hier sitzt Maria mit gefalteten Händen neben dem segnenden Christus, beide gekrönt. (S. Abbildungen S. 89 u. 92). Es kann nichts lieblicheres geben als die Verklärung der Himmelshoheit in Christus und der zärtlichsten heiligsten Liebe in Maria.

Ueberhaupt besitzen die Frauen, die uns Martin vorstellt, eine natürliche Grazie, eine vornehme Miene, die alles Niedrige fern von sich zu halten versteht. So seine h. Jungfrauen Agnes, Barbara, Catharina, so die beiden Folgen der klugen und thörichten Jungfrauen.

Es ist erwähnenswerth, daß Schongauer nicht eine einzige Szene des alten Testamentes zum Gegenstand der Darstellung wählte, wie er auch für die heidnischen Götter keinen Raum in seiner Kunst hatte.

Dagegen war er dem Alltagsleben nicht verschlossen und seine Stiche dieses Genre's zeigen uns, daß der Meister ein offenes Auge und volles Verständniß für seine alltägliche Umgebung hatte. Da ist ein kleines Blättchen, welches uns zwei sich balgende Goldschmiedsjungen zeigt, wie er solche Szenen wohl in der Werkstatt seines Vaters oder seiner Brüder zu sehen gewohnt war. Ein fertiges Genrebild ist der Zug der Bauernfamilie zum Markt in die Stadt. Der Bauer mit dem Sack geht voran; seine gebückte Stellung ist wohl

nicht durch die Schwere des Sackes bedingt; die gebogenen Kniee deuten vielmehr auf ein Leben voll Arbeit und Plage hin, wodurch ein solcher Gang zur Gewohnheit wird. Er zieht hinter sich den Gaul, auf dem sein Weib und Kind reiten; vom Halfter hängen zwei Gänse herab. (S. Abbildg. S. 93.)

Der Gaul dieses Blattes zeigt uns, daß der Künstler auch in der Darstellung der Thiere gleich vortrefflich war. Wenn wir auch den Elephanten, den einzelne Forscher als unecht ausscheiden, den er aber immerhin in den Niederlanden nach dem Leben hätte zeichnen können, ausnehmen, so kommen öfters in seinen Compositionen Vögel, Hunde und Pferde vor (die Schlacht des h. Jacobus, einzelne Blätter der Passion u. s. w.) denen offenbar Studien nach der Natur zu Grunde liegen. Als eigentliches Thierstück ist das Zuchtschwein mit vier Jungen zu nehmen. Die Natur dieses Thieres kann nicht vollendeter charakterisirt werden; es ist, als ob die großen und kleinen Rüsselträger das bekannte Wort Göthe's: Uns ist ganz kanni balisch wohl etc. recitiren würden.

Das Blatt mit dem Greif, dem fabelhaften Thiere, das vorn ein Vogel und hinten ein Rind ist, gehört eigentlich schon zu den Vorlagen für Goldschmiede und Wappenstecher. Schongauer selbst hat zehn Wappen gestochen, an denen besonders ihre Halter, Männer, Wilde und junge Frauen ungemein ansprechen. Man hat es versucht, die Wappen zu deuten und indem man in verschiedenen Gegenden Deutschlands, selbst in Frankreich die zu den Wappen gehörigen Familien entdeckt zu haben meinte, wollte man daraus den Schluß ziehen, Schongauer müsse sich in diesen Gegenden aufgehalten haben. Der Schluß ist ganz falsch. Die Blätter dienten als Vorlage, der Inhalt der Wappenschilder wird daher aus der Phantasie entnommen sein und sollten auch einzelne Wappen stimmen,

so brauchte sie der Meister nicht erst von den Familien zu holen; Zeichnungen derselben gingen genug in der Welt herum, bei jedem Turniere konnte man sie zu hunderten abzeichnen.

Von den Ornamentstichen, die zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt waren, heben wir nur zwei hervor: Das Rauchfaß in gothischer Form, das mehrere Engelsfiguren zieren. Es ist sehr oft abgebildet worden und wir geben darum eine Abbildg. (S. 96) von Pedum oder dem Bischofsstabe. In der Krümmung oder dem Gewinde oben ist die gekrönte Madonna auf dem Throne sitzend angebracht; sie hält das nackte Kind, das auf ihrem Schooße steht, zu beiden Seiten musicirende Engel.

Wenn wir bedenken, das unserem Meister nur ein kurzes Leben beschieden war, so müssen wir um so mehr über die Zahl und Vorzüglichkeit seiner Werke staunen. Durch seine Gemälde wird er wohl nur in kleineren Kreisen auf die Kunst späterer Jahrhunderte eingewirkt haben; destomehr durch seine Stiche, die eine weite Verbreitung fanden und die in ihrer vollendeten Technik wie Gemälde wirken. Seinen gestochenen Werken hat der Meister auch zumeist seinen unvergänglichen Ruhm zu verdanken.

Zwar gab es eine Zeit, in der man des Meisters ganz vergaß, da man sein Ideal mit der herrschenden verschrobenen Kunstanschauung nicht in Einklang bringen konnte. Die Gegenwart hat ihm die lang entzogene Ehre wieder reichhaltig zurückgegeben. Das sehen wir an den Preisen, die für seine Kunstblätter in gutem Zustande gezahlt werden.

Als die Sammlung Mariette im Jahre 1775 in Paris versteigert wurde, kamen 187 Blätter von Schongauer, die sich darin befanden, als Convolut unter den Hammer und wurden alle zusammen um 399 Livres verkauft! In unseren Tagen wurde die Kreuztragung (noch dazu beschädigt) mit



Krönung Mariae.

(Originalstich.)



Thronende Maria.
(Originalstich.)



Die Marktbauern.

(Originalstich.)



Bischofsstab.

(Originalstich.)

2000 Gulden, das Rauchfaß (verschnitten) mit 1050 Gulden, die große Kreuzigung mit 2060 Gulden, die Krönung der Maria mit 2800 Thaler, die Passion mit 3800 Gulden bezahlt.

Es mögen früher auch Zeichnungen des Meisters oft vorgekommen sein; heutzutage sind sie sehr selten geworden. Sie sind mit der Feder sehr fleißig ausgeführt, sodaß man sie nicht als Skizzen sondern als vollkommene Compositionen nehmen kann, die uns den Kunstcharakter des Meisters mit größter Treue offenbaren. Die in Abbildung (S. 105) gebrachte, die sich im Berliner Cabinet befindet, zeigt uns die Madonna mit dem Kinde in einer Lieblichkeit der Auffassung, wie eben nur der Colmarer Künstler einen solchen Gegenstand zu behandeln verstand.

Mehr Ehre wird dem Künstler aber erwiesen, wenn man sich bestrebt, in seine ideale Kunst immer tiefer einzudringen und seine edlen und großen Gedanken würdigen zu lernen. Je mehr man sich in die Schöpfungen dieses genialen Meisters vertieft, desto lebendiger wird die Ueberzeugung, daß Hipsch Martin Schongauer in der That gewesen, was schon seine Landsleute ausgesprochen haben: „Der Maler und nicht allein dieser, der Künstler überhaupt Ruhm und Ehre.“



Michael Wohlgemut.

Mit diesem Künstler betreten wir die alte freie Reichsstadt Nürnberg. Viele Ursachen haben sich vereint, die Stadt, deren Name bereits 1050 genannt wird, zu einer der herrlichsten im Deutschen Reiche zu machen. Wenn die hier ruhenden Reliquien des heiligen Sebaldus alljährlich Tausende frommer Pilger herbeizogen, so that die Vorliebe vieler Kaiser für die Stadt das ihre, um dieselbe im ganzen Reiche anszuzeichnen. Fränkische Kaiser bauten hier eine Reichsburg und seit 1424 wurde durch Kaiser Sigismund die Bürgerschaft mit der Aufbewahrung der Throninsignien und Reichs-Heiligthümer betraut. Obwohl weder am Ufer des Meeres, noch selbst an einem schiffbaren Fluße gelegen, kam doch der Handel hier zur hohen Blüthe und Nürnberg bildete für die Waaren, die hierher über Venedig aus dem Orient kamen, einen Stapelplatz für den Norden. Damit kam Wohlhabenheit in die Stadt, wie die vielen reichen Patriziergeschlechter derselben beweisen.

Es ist einleuchtend, daß auf einem so günstigen Boden auch Wissenschaft und Kunst sich heimisch fühlen mußte, wie auch selbst fremdländische Gelehrte sich zu den gelehrten Kreisen der Stadt hingezogen fühlten. Was speziell die Kunst anbelangt, so bezeugen die Kirchen mit ihren Schätzen an Gemälden und Sculpturen die Blüthe derselben. Wie überall, mußte sich auch hier die Kunst erst aus dem Handwerk zu einem idealen Standpunkte herausarbeiten; ja die jahrhundertlange Verbindung der Kunst mit dem Handwerk hat sich auch dann noch sporadisch geltend zu machen gewußt, als die erstere bereits glänzende Proben ihrer Emancipation vom bloßen Handwerk aufweisen konnte.

Dies sehen wir insbesondere in der Kunstthätigkeit eines Michael Wohlgemut, des ersten Nürnberger Künstlers, der alle seine Vorgänger weit überragend, der idealen Auffassung die Wege ebnet. Deshalb, und dann auch darum, weil er der Lehrmeister eines Albrecht Dürer gewesen, gehört ihm eine Stelle unter den Klassikern.

Von seinen Lebensschicksalen wissen wir sehr wenig; seines großen Schülers Ruhm hat ihn so in's Dunkel gebracht, daß er für die Kunstgeschichte ein verlorener Posten wurde, bis die Forschung der Neuzeit ihn wieder zu Ehren brachte.

Wohlgemut stammte von einer alten nürnbergischen Familie ab, die unter ihren Söhnen viele Maler und Bildhauer besaß. Unser Künstler ist in Nürnberg 1434 geboren, man vermuthet, daß Albrecht Wohlgemut, der als Bürger der Stadt genannt wird, sein Vater und vielleicht auch sein Lehrer war. Als Bürger der Stadt erscheint er erst im Jahre 1473, doch lebte und wirkte er daselbst bereits früher, da das früheste mit einer Jahreszahl versehene Bild von ihm das Jahr 1465 trägt. Ob Wohlgemut, als er freigesprochen

wurde, auch Reisen unternahm, um sich in anderen Schulen umzusehen, darüber sind die Ansichten der Kunsthistoriker getheilt; positive Beweise sprechen weder für noch gegen eine volle Annahme. Man glaubte in seiner Kunst deutlich Einflüsse der altkölnischen, dann auch der van Eyck'schen Schule wahrzunehmen, endlich soll ihn auch Schongauer beeinflußt haben. Man ließ ihn darum an den Rhein nach Brabant und auch nach Colmar reisen (Thausing). Wir wissen aber, daß ein Aufsuchen dieser Quellen gar nicht nothwendig war, da sich die Einflüsse dieser dreifachen Kunstrichtung auch aus der Ferne bemerklich machten und schließlich auf indirectem Wege über Augsburg und Ulm bis nach Nürnberg ihre Einwirkung ausüben konnten. Eine solche war von Schongauer aus besonders leicht in Thätigkeit gesetzt, da dessen Kupferstiche eine weite Verbreitung fanden.

Schließlich muß betont werden, daß, wenn ein solches Anlehnen an eine fremde Schule in den Werken Wohlgemuts wahrnehmbar ist, dies in seinen frühesten Arbeiten am meisten und offensten zu Tage treten müßte. Aber gerade in dieser Zeit ist er am stärksten von der Formenwelt der alten Nürnberger Schule gefangen gehalten.

Das zeigt sich deutlich an oben erwähntem Altar-Werke vom Jahre 1465, das sich ursprünglich in der Dreifaltigkeitskirche in Hof befand und jetzt in der Pinakothek zu München aufbewahrt wird. Es sind vier beiderseitig gemalte Tafeln; die Gegenstände der Darstellungen sind: „Christus am Oelberge“, „der Erzengel Michael mit dem Drachen“, „die Verkündigung“, die Kreuzigung, „die Kreuzabnahme“, die Auferstehung“, „die Geburt Christi und die Apostel Jacobus und Bartholmaeus. Letztere die auf Goldgrund sind, haben oben die Inschrift: „nach Christi geburt MCCCCLXV iar ist dis Werk|gesatzt worden.“ Zu loben

sind an diesem Werke die weiblichen Gestalten, die eine gewisse Anmuth verrathen, wie sich auch in den Männerköpfen Würde ausspricht. Im Ganzen herrscht Nüchternheit vor die selbst durch das kräftige und lebhafte Colorit der Gewandungen nicht gemildert wird. Hervorzuheben wäre noch der Fleiß in der Ausführung und die Freude an der Blumenwelt, welche mit Naturtreue zwischen den Grashalmen am Boden ausgeführt ist.

Durch solche Arbeiten wurde Wohlgemut bald bekannt und durch Aufträge in Anspruch genommen. Vorerst scheint er bei Hans Pleydenwurff gearbeitet zu haben, der 1472 starb, worauf Wohlgemut dann dessen Wittwe heirathete. Als er 1473 Meister geworden war, hatte er dann eine selbstständige Werkstatt. Diese war eben nur eine Handwerksstätte und wenn der Meister auch in seiner Kunst eine ideale Richtung verfolgte, blieb er doch in der Verwerthung seiner Arbeiten ein Handwerksmann, der sich Gesellen hielt und durch diese minder gut bezahlte Arbeiten ausführen ließ. Die unbeholfene, keinem höherem Aufschwung dienende Hand eines Gesellen ist dann auch an vielen der ihm zugeschriebenen Werke deutlich wahrnehmbar. Wohlgemut stand hierin noch vollkommen mitten in der Anschauung und der Praxis seiner nächsten Vorfahren. Sollen wir den Künstler vom Handwerker losschälen und Wohlgemut's Kunsthöhe abschätzen, so müssen wir die Verhältnisse nothwendig mit berücksichtigen.

Die Münchener Pinakothek besitzt einen Flügel von einem Altarwerke, der beiderseitig bemalt ist und die Geburt Christi einerseits und die Vermählung der heiligen Catharina anderseits enthält. Der zu diesem Werke gehörige zweite Flügel mit der Kreuzigung und Auferstehung Christi befindet sich in der Gallerie zu Augsburg. Vor dem ge-

kreuzigten Heilande kniet die Stifterin des Altarwerkes, ein Mitglied der Nürnberger Familie der Landauer. Die ruhige Auffassung der dargestellten Personen paßte vollkommen in die Kunstweise unseres Malers; sie gehören seiner früheren Periode an, in welcher ihm noch keine Gesellen zur Seite standen. Noch in diese Periode gehört ein Altarwerk, das man für ein Hauptwerk des Meisters in dieser Zeit ansehen muß; er ist das der Marienkirche in Zwickau, welches nach einer alten, jetzt nicht mehr erhaltenen Inschrift 1479 bei Wohlgemut bestellt wurde und wofür ihm der für jene Zeit hohe Preis von 1430 Gulden gezahlt wurde. Man ersieht daraus, daß sich des Meisters Ruf immer weiter verbreitete. Es ist ein großes Altarwerk mit dreifachen Flügeln. Wenn alle diese offen stehen, so sieht man nur Schnitzwerk und zwar die Figuren der Maria mit dem Kinde über dem Halbmonde, ihr zu beiden Seiten je vier weibliche Heilige, alle in Lebensgröße, mit Kronen auf den Häuptern, bemalt und reich vergoldet. Es sind die Heiligen: Catharina, Salome, Blandina, Agathe, Cäcilia, Magdalena, Barbara und Dorothea. Früher glaubte man, das Schnitzwerk wäre von dem berühmten Nürnberger Bildschnitzer Adam Kraft, für den sie aber bei allem Reize des Machwerks doch zu schwach erscheinen. Es dürfte sie Wohlgemut nach seiner Zeichnung und unter seiner Leitung in seiner Werkstätte haben ausführen lassen. Werden die innersten Flügel geschlossen, so sieht man vier große Bilder mit Darstellungen aus der Jugend Jesu: die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen und drei Marien mit ihren Kindern. Wird abermals ein Paar Flügel geschlossen, so erscheinen vier Passionsbilder, von welchen indessen zwei sicher Gehülfen angehören. Während die Marienbilder Goldgrund haben, besitzen die Passionsbilder landschaftliche Gründe. Erstere gehören zum gelun-

gensten Theile des reichen Altarwerkes und besonders Maria, deren Antlitz ein anmuthiges Oval bildet, erscheint zart und edel, wie auch die weiblichen Heiligen mit blühenden Wangen und rothen Lippen eine anmuthsvolle Schönheit besitzen, während die Männerfiguren etwas schwächer sind. In der Geburt Christi wäre am entschiedensten der Einfluß der vlämischen Schule wahrnehmbar und besonders der alternde Joseph erinnert an ganz ähnliche Auffassung desselben bei Rogier van der Weyden. Die Gewänder tragen Brokatmuster, doch sind diese nicht gemalt, sondern eingedrückt, was gerade eine feine Modellirung erschwerte. Doch macht das ganze Altarwerk einen reichen und großartigen Eindruck und gehört zu den umfangreichsten und merkwürdigsten Erscheinungen der alten fränkischen Schule.

Wenn Wohlgemut bei diesem Werke, wahrscheinlich durch die Kürze der Zeit und das gegebene Versprechen rechtzeitig dasselbe an die Besteller (die Stadt Zwickau) abzuliefern, gedrängt, gezwungen war, sich der Mitarbeiterschaft von Gesellen zu bedienen, so ist in diesem Falle eine solche Verwendung untergeordneter Kräfte noch eine recht bescheidene gewesen. Anders war es bereits im Jahre 1488, in welchem Jahre das umfangreiche Altarwerk vollendet wurde, welches Sebald Peringsdörffer für die Augustinerkirche gestiftet hatte und das sich jetzt im germanischen Museum in Nürnberg befindet. In der Mitte des Altars befand sich die in Holz geschnitzte Statue der heiligen Jungfrau zwischen zwei Heiligen; der Altarschrein besaß vier Flügel, die beiderseitig bemalt sind und aus der inzwischen abgebrochenen Kirche nach dem Museum übertragen wurden. Bei geöffneten Flügeln zeigen diese Doppelheilige: Georg und Sebald, Katharina und Barbara, Rosalia und Margaretha, Johannes Baptista und Nicolaus. Auf den Rückseiten sieht man Scenen aus dem

Leben des heiligen Veit und anderer Heiligen. Unter diesen sind besonders zwei als die gelungensten hervorzuheben; auf einem malt der heilige Lucas die Madonna mit dem Kinde (s. Abbildung S. 108), eine Composition, die sehr an eine gleiche von Michaelis Coxcis erinnert, die wir im Leben dieses Meisters gebracht haben. Die Madonna wie das göttliche Kind sind wahre Perlen altdeutscher Kunst, aber auch der heilige Maler, der wohl ein Porträt ist, durch die geistige Vertiefung in sein Werk ansprechend. Das andere Bild zeigt den knienden heiligen Bernhard, der den Heiland am Kreuze umarmen will, den aber dieser selbst, vom Kreuze sich neigend, mit beiden Händen umfaßt, eine Scene, die sich oft in der Kunst des Mittelalters wiederholt. (S. Abbildg. S. 109.) Diese und die Vorderbilder documentiren sich durchweg als eigenste Werke Wohlgemuts; besonders die weiblichen Heiligen sind von großer Schönheit und zarter Jungfräulichkeit, die brocatenen oder in lebhaften Farben glänzenden Untergewänder derselben, wie die goldenen Mäntel fallen in breiten Falten herab. Von den Darstellungen der Rückseite dürften die aus dem Leben des heiligen Veit einem Gehilfen angehören, der auf einer Tafel, die den Heiligen zeigt, wie er zum Götzendienst gezwungen wird, seinen Namen unter dem Monogramm R. F. verborgen hatte.

In der Klosterkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg wird das Altarwerk mit Schnitzereien und Gemälden ebenfalls unserem Meister zugeschrieben, wenn auch keine Dokumente diese Annahme unterstützen. Wenn der Altar geöffnet ist, so gewahrt man in der Mitte die Anbetung der Könige, an den Seitenflügeln je zwei Heilige, Alle in Holz als Statuen geschnitzt. Die Malerei befindet sich an den Außenseiten der Flügel und ist darum erst sichtbar, wenn die inneren Flügel geschlossen sind; in vier Gemälden sind Scenen aus





Der hl. Lucas die Madonna malend.

(Germ. Museum in Nürnberg.)



Der hl. Bernhard von Christus umarmt.

(Germ. Museum in Nürnberg.)



Krönung Christi.
(Holzschnitt.)

dem Leben der Maria dargestellt. Nach Schluß der äußeren Flügel erblickt man die Kreuzigung, die Messe des heiligen Gregor und die ganze Familie des Stifters, des Markgrafen Friedrich IV. von Hohenzollern. Nach dem wahrscheinlichen Lebensalter des Dargestellten dürfte die Vollendung des Altar in die Zeit von 1500 fallen. Der Meister, der sich hier keiner fremden helfendeu Hand bediente, scheint Grund gehabt zu haben, sein volles Kunstkönnen zu zeigen, denn die Malereien sind vollendeter, schöner als die anderen beglaubigten Werke des Meisters. Dieser Umstand war früher Ursache, daß man das Werk Wohlgemut absprechen wollte, um es Dürer zuzuschreiben. Bemerkenswerth ist auch der Umstand, daß sich der Künstler in diesem Werke zugleich als trefflicher Bildnißmaler erweist; die dargestellten zahlreichen Glieder der markgräflichen Familie sind lebendig aufgefaßt und die Individualität eines jeden mit Verständniß betont. Es haben sich auch einzelne Porträts von Angehörigen der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher erhalten (Cassel und Weimar).

Dokumentarisch beglaubigt ist endlich das Altarwerk in der Stadtkirche von Schwabach. Auch hier wieder ist der Ehrenplatz der Holzsculptur vorbehalten; als Hauptgegenstand der Darstellung nimmt Christus neben Maria thronend die Mitte ein, umgeben von den Statuen der Heiligen Johannes Baptista und Martin, der beiden Patrone der Kirche. Alle Figuren sind bema't und reich vergoldet. Die Malerei ist für die drei Flügelpaare aufgespart. Auch hier wieder erscheint der Täufer und der heilige Martin, letzterer auf einem Schimmel reitend, im Begriff, seinen Mantel mit dem Armen zu theilen. Außerdem kommen Scenen aus der Passionsgeschichte und auf der Rückseite eine Art Stammbaum Christi und verschiedene gothische Ornamente vor.

Die Durchführung ist nicht in allen Theilen die gleiche und es werden dem Meister seine Schüler stark mitgeholfen haben. Die Kirche wurde 1495 vollendet, der Meister wird also den Auftrag vor diesem Zeitpunkte erhalten haben. Da aber die Besteller das Werk nicht nach Wunsch fertig erhalten konnten, so wurde 1507 ein Contract mit dem Meister abgeschlossen, in welchem sich dieser verbindlich machte, das Altarwerk im J. 1508 fertig zu stellen. Erwähnenswerth in dem erhaltenen Contracte ist für die damaligen Zustände die Bedingung, welche dem Meister gestellt wurde, an dem Werke zu ändern, was man für „ungestalt" erkennen sollte; wäre dem aber nicht zu helfen, so müsse der Meister seine Tafel behalten und den erhaltenen Geldvorschuß zurückgeben. Das Werk war aber 1508 fertig und es scheint zur Zufriedenheit der Schwabacher ausgefallen zu sein, denn der Künstler erhielt die bedungenen 600 Gulden und sein Weib 10 Gulden als Leihkauf. Der Meister war 74 Jahre alt, als er dieses Altarwerk vollendete.

Außer den genannten Gemälden werden ihm noch mehrere zugeschrieben, die sich in Kirchen und verschiedenen Sammlungen vorfinden. Das Zuschreiben ist wohl eine leichte Sache, aber die Begründung schwer, ja oft unmöglich, wenn keine Inschrift oder schriftliche Dokumente dieselben unterstützen. Von Kirchen, die unseres Meisters Werke zu besitzen glauben, nennen wir die Frauenkirche, die Sebaldus- und Lorenzkirche in Nürnberg, die Münsterkirche in Würzburg, die Kirchen in Herzbruck, Erfurt, Rothenburg an der Tauber u. a. Dann sind die Gallerien von Berlin, München, Wien (Belvedere und Lichtenstein), Augsburg und Köln zu erwähnen. In München's Pinakothek dürfte das Bild welches die Theilung der Apostel zum Gegenstande hat, auf Originalität Anspruch machen.

In einer Landschaft, in der man im Grunde eine Stadt am Wasser erblickt, theilt sich im Vordergrund die Straße nach der Tiefe in verschiedene Zweige und man erblickt auf diesen Wegen die sich entfernenden Apostel, um in fernen Gegenden das Evangelium zu predigen. Einzelne bereiten sich im Vordergrund auf die Reise vor, nehmen Abschied von einander, Johannes schöpft aus der Quelle und Petrus stärkt sich mit einem Trunk aus der Kürbisflasche. Somit ist ein dramatisches Moment in die Darstellung gebracht und wenn das Bild unserem Meister angehört, so müßte es jedenfalls in die Zeit seiner spätern Thätigkeit fallen.

Beglaubigt ist dagegen ein reicher Cyclus von Gemälden, die der Meister im Auftrage für den sogenannten Huldigungssaal im Rathhause zu Goslar im Jahre 1501 ausgeführt hat. Der Saal hat nur eine sehr mäßige Größe, die Bilder sind auf Leinwand gemalt und dann an der Decke und den Seitenwänden befestigt. Die Decke enthält vier große Mittelfelder, welche die Verkündigung, die Anbetung des neugebornen Heilandes durch Engel, die drei Könige und die Opferung zum Gegenstande haben. Diese vier Bilder sind von sitzenden Propheten und Evangelisten eingefaßt. An den Wänden sieht man unter gothischem Schnitzwerk die stehenden Gestalten der Kaiser und Sibyllen.

Die Compositionen der Decke sind noch vollständig im alten Style der fränkischen Schule gemalt, die Farben sehr lebendig. Diese treten wohl auch darum besonders lebhaft hervor, weil die Deckenbilder verhältnißmäßig am besten erhalten sind, während die Malereien an den Wänden bereits viel gelitten haben; einzelne Figuren sind fast ganz verschwunden. Am wenigsten unter den Figuren der Seitenwände nehmen die Gestalten der Kaiser das Interesse gefangen; sie sind nicht im geringsten individualisirt, um so

weniger ist bei ihnen an Porträtähnlichkeit zu denken.

Künstlerisch bedeutend höher stehen die zwölf Sibyllenfiguren, welche reiche vornehme Gewandung tragen. Wie der Meister ihrer ganzen Erscheinung eine liebliche Bewegung und Haltung verlieh, so hatte er insbesondere — wie immer bei Frauenbildern — ihrem Gesicht einen reizenden Ausdruck gegeben, dabei aber auch schon eine Individualisirung derselben angestrebt. Außer den genannten Darstellungen sieht man noch eine thronende Madonna, von Engeln umgeben, welche der Bürgermeister Papen, mit schwarzem Gewande bekleidet, verehrt. Letzterer ist übrigens ein gelungenes Bildniß, dessen lebensvolle Auffassung überrascht.

Wie Wohlgemuth zu dieser Bestellung kam, ist unbekannt. In Nürnberg lebte ein Kaufmann Wohlgemut, der aus Goslar stammte, doch läßt sich seine Verwandtschaft mit unserem Künstler nicht nachweisen. Die Malereien fanden Anerkennung; Wohlgemut wurde 1501 zum Ehrenbürger der Stadt Goslar ernannt und in die Brauergilde aufgenommen.

Mit der Aufzählung der Gemälde, die aus Wohlgemuts Werkstätte hervorgegangen sind, haben wir keineswegs das volle Tagewerk der Kunstthätigkeit unseres Meisters erschöpft. Wir müssen hier auch des großen Verdienstes erwähnen, das er sich um die deutsche Kunst damit erwarb, daß er den Holzschnitt aus den Fesseln des Handwerks befreite und ihn der künstlerischen Vollendung, die er durch Dürer gewann, entgegenführte. Gefördert wurde dieses Verdienst wesentlich dadurch, daß er einen unternehmenden Mann in Nürnberg fand, der unserem Künstler Gelegenheit gab, seine Kunst zu bethätigen. Es war der berühmte Buchdrucker Anton Koburger. Dieser gab 1491 ein Werk heraus: „Schatzbehalter des Reichthums des ewigen Heils und Selig-

keit." Erwiesen ist es zwar nicht, daß Wohlgemut die 91 Zeichnungen zu den Holzschnitten dieses Werkes lieferte; wenn man aber den Fortschritt der hier gebotenen Holzschnitte von denen der früheren Zeit ins Auge faßt, so wird man nothwendig auf einen guten Meister hingewiesen, wie auch das zweimal auf Fahnen vorkommende W als Monogramm auf unseren Meister hinweist. Zur Beurtheilung legen wir in Abbildg. (S. 112) einen der schönsten Holzschnitte aus dem Werke vor. Er stellt Gott Vater dar, der seinen Sohn segnet und ihm die Siegeskrone bereit hält. Die Leidenswerkzeuge, welche Christum umgeben, deuten auf den am Kreuze errungenen Sieg hin. Daß die Holzstöcke selbst eine ungleiche Ausführung zeigen, darf uns nicht befremden; Wohlgemut war kein Holzschneider, hatte dazu auch keine Zeit; die Stöcke wurden eben von Handwerkern (Formschneidern) nach seinen Zeichnungen in's Holz geschnitten. Erst Dürer hatte sich für seine Holzschnitte Formschneider herangebildet, die dessen Zeichnungen kunstgerecht ins Holz zu schneiden gelernt hatten. Uebrigens ist es immerhin möglich, daß Dürer, der sich 1486—1489 bei Wohlgemut in der Lehre befand, an den Zeichnungen des Werkes mitbetheiligt war.

Dieses Buch fand großen Absatz und dieser Erfolg ermuthigte zu neuen, größeren Unternehmungen. Es lag von Dr. Hartmann Schedel eine Chronik in lateinischer Sprache vor, die natürlich nur von Gelehrten benutzt werden konnte. Es handelte sich darum, sie dem Volke zugänglich zu machen, was durch eine Uebersetzung in's Deutsche und durch Illustration des Textes angestrebt werden sollte. Koburger war für das Unternehmen eingenommen, aber die Herstellungskosten waren hoch. Auch hier wurde geholfen. Die Patrizier Sebald Schreyer und Seb. Cammermeister lieferten die Geldmittel, Georg Alt besorgte die Uebersetzung der „Neuen

Weltchronik" und bereits 1491 wurde Wohlgemut und dessen Schwiegersohn Wilhelm Pleydenwurff für die Illustration gewonnen. Mehr als zweitausend Holzstöcke mußten hergestellt werden und da das Werk bereits zwei Jahre später, 23. Dezember 1493 vollendet war, so mußten die Künstler sehr fleißig gewesen sein und über viele Formschneider verfügt haben.

Diese Publication war von höchster Wichtigkeit, es war das erste prachtvoll mit Illustrationen ausgestattete Werk profanen Inhalts. Es fand auch eine solche Anerkennung und einen so reißenden Absatz nicht allein in Deutschland sondern auch in Italien, daß Unternehmer, Künstler und der Verleger ein sehr gutes Geschäft gemacht haben.

Der Inhalt der Chronik mußte für die damalige Zeit einen reichen Born des Wissens für das nach Belehrung dürstende Volk eröffnet haben. Das Werk war freilich nicht in der Weise moderner Geschichte abgefaßt; manches abentheuerliche Element, Biblisches und Mythologisches drängte sich in das rein Historische hinein; in der ethnographischen Partie spuckte noch allerlei Fabelhaftes, wie auch die Ansichten weit entfernter Städte auf bloßer Erfindung der Zeichner besuchen; dennoch fand das Volk im Buche Vieles, was sonst nur den Gelehrten zugänglich war, erweiterte dessen Anschauungen und bereicherte dessen Kenntnisse. Am Schlusse des Werkes sind die Namen der beiden Zeichner vollständig genannt, doch dürfte es schwer, ja fast unmöglich werden, den Antheil eines Jeden an den Illustrationen genau zu scheiden, schon aus dem Grunde, weil sich viele Formschneider in die Arbeit theilen mußten, die leicht die Eigenthümlichkeiten eines jeden der beiden Zeichner verwischten. Hervorzuheben sind in dem Werke besonders die größeren Holzstöcke, so gleich am Anfang die Engelglorie in einer

Rundung, dann die ersten Eltern nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese: Adam mit einem Fell bekleidet ackert, Eva in einem weiten faltenreichen Gewande mit Kain und Abel beschäftigt. Unter den Büsten, die sich auf Stammbäumen zeigen, sieht man so manchen charakteristischen Kopf, natürlich von den ältesten Patriarchen und ihren Weibern an im Costum des Künstlers. Einzelnen Städten, wie Prag, Kostnitz, Nürnberg lagen offenbar Zeichnungen nach der Wirklichkeit vor; wenn alttestamentliche Städte wie Ninive, Damaskus, gothische, mit einem Kreuz gekrönte Kirchen besitzen, so ist dies der Naivetät des Künstlers gut zu schreiben. Auch das Element des Genres bricht zuweilen durch.

Wohlgemut's Zeit war vielfach von Seuchen und Pestelend heimgesucht worden, wodurch die Menschen eindringlich auf das Ende aller Dinge erinnert wurden. Auch die Künstler bemächtigten sich dieses Gegenstandes und predigten in ihrer Weise ernst, sarkastisch oder auch humoristisch in ihren Todtentänzen der Mitwelt vor. Auch die Weltchronik hat Wohlgemut mit einem Gegenstande dieser Art geschlossen. (S. Abbildg. S. 121). Zum Flötenspiel eines Gerippes tanzen drei andere während ein viertes das Grab verläßt, um am Tanze gleichfalls theilzunehmen. So allenfalls stellten sich abergläubische Leute vor, daß in der Geisterstunde die Todten erwachen und den Lebenden gleichsam zum Hohne einen lustigen Tanz aufführen.

Schließlich müssen wir, um das Bild der Kunstthätigkeit Wohlgemut's abzurunden, noch einen Punkt berühren, der bereits zu einem Erisapfel unter den Kunstgelehrten geworden ist. Alte Ueberlieferungen und Nachrichten von Forschern des 17. Jahrhunderts melden, daß Wohlgemut auch Kupferstecher gewesen sei und daß er sich auf seinen Blättern mit dem Monogramm W bezeichnet habe. So Quad von

Kinkelbach, so Behaim, ein Nürnberger Kupferstichsammler im geschriebenen Katalog seiner Sammlung. Diese Blätter existiren noch; mehrere von ihnen sind unbezweifelte Copien nach Stichen des Schongauer; neun mit W bezeichneten Stiche kommen auch im Werke A. Dürers vor, einzelne endlich scheinen Copien nach anonymen alten Meistern zu sein. Auf der Copie nach Schongauer's Blatt: Der Tod der Maria steht: 1481. Wenceslaus de Olomucz ibidem. Bartsch, der uns in seinem Peintre-Graveur ein Verzeichniß der Stiche der alten Meister hinterlassen hat, nahm, von dieser Inschrift verlockt, an, daß alle mit W bezeichnete Stiche von diesem Wenzel von Olmütz herrühren. Thausing der Biograph Dürers, stützte sich auf die alte Ueberlieferung und die nahen Beziehungen Dürer's zu Wohlgemut und nimmt die mit W signirten Stiche für diesen Letzteren in Anspruch. Wohlgemut ist also Schongauer gegenüber ein Copist, während er mehrere seiner eigenen Compositionen sticht, welche dann Dürer copirt.

Wir wollen gern zugeben, daß sich ein Künstler von Wohlgemut's Art auch mit dem Stechen abgab, da wir den alten Berichten nicht wiedersprechen können; die schönen Stiche Schongauers können ihn leicht zu einer gleichen Thätigkeit verleitet haben; wenn wir aber seinen ganzen Kunstcharakter als Maler und als Zeichner fest in's Auge fassen, so können wir uns nicht denken, daß er der geistige Urheber jener Blätter sein kann, die wir als Dürer's Werke hochschätzen, wie die Amymone, den verlorenen Sohn, Maria mit dem Affen, den Spaziergang, die Wirkung der Eifersucht, die vier Hexen und den Traumdoctor. Wir wollen gern zugeben, daß auch Dürer in seiner Lehrzeit Stiche alter Meister als Vorlage benützte, daß er Gestalten aus Zeichnungen anderer Meister in seine Compositionen übertrug,



Ein Todtentanz.

(Aus der Weltchronik.)



Vermählung der Maria.

(Museum in Sigmaringen.)

SCHÜHLEIN.



Tod der Maria.

(Museum in Sigmaringen.)



Der hl. Valentin thut ein Wunder.

(Augsburg.)

vergleiche eine der nackten Hexen mit der vom Rücken gesehenen Eva in der Chronik oder Dürers Spaziergang mit dem Spaziergang in der Chronik, Blatt 188 und man wird den großen Abstand zwischen Beiden wahrnehmen. Auch ist es unsere feste Ueberzeugung, daß sich unter dem Monogramme W sicher zwei verschiedene Künstler — wenn nicht drei — verbergen. Was aber den Ausschlag giebt, ist die Thatsache, daß zweifellose Zeichnungen Dürer's vorliegen, die den bestrittenen Blättern zur Vorlage dienen. So brachte Dürer aus Italien eine Zeichnung nach einem altitalienischen Stiche mit, die er in seinem Blatte der Eifersucht verwerthete. So ist die Madonna mit dem Affen sicher unter dem Einflusse seiner ausgeführten Zeichnung entstanden, die sich in der Albertina befindet, wie auch für das Gebäude am Wasser im Grunde eine Zeichnung Dürers im britischen Museum bewahrt wird. Wer wird bei dieser Sachlage mit Thausing annehmen, Dürer hätte seine italienischen Studien seinem früheren Meister geliehen, damit dieser darnach componire und steche — um sie dann selbst zu copiren?

Wollen wir kurz über Wohlgemut's Kunst ein Urtheil fällen, so wird es wohl der Wahrheit nahekommen, wenn wir sagen, daß er zwar in seiner Thätigkeit nach der alten Zeit gravitirt, daß sich aber unverkennbar ein Fortschritt zur Neuzeit, zu einer lebensvolleren Auffassung und zu einer auf Naturstudien ruhenden besseren Zeichnung offenbart. In seinen Hauptwerken — und nur diese sind hier zu berücksichtigen — zeigt er sich als einen sehr bedeutenden Künstler. Richtig bemerkt Schnaase über ihn: „Seine Farbe ist klar und kräftig, die Zeichnung fest, die Modellirung oft sehr fleißig und fein durchgeführt, die Gewandung einfach und ohne kleinliche Falten. Seine männlichen Gestalten haben

oft eine gewisse Würde und Hoheit, die Frauenköpfe sind nicht ohne Anmuth, zuweilen sogar echt weiblich, zart und schön; der Ausdruck des Moments gelingt ihm oft, der der Frömmigkeit fast immer. Aber bei alledem leidet die Auffassung an einer gewissen Aeußerlichkeit und Trockenheit; es fehlt der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tieferer Empfindung; die Würde streift an spießbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude empfinden läßt."

Was Wohlgemut wohl in der Ferne sah und erstrebte, das brachte sein großer Schüler Dürer zur Vollendung. So intensiv war das Licht seiner Kunst, daß sein Lehrer dabei allmälig in Vergessenheit gerieth.

Dieser hat seines Lehrers Bildniß gezeichnet und auch gemalt. Das Gemälde befindet sich in München und trägt von Dürer's Hand die Zuschrift: „Das hat albrecht Durer abereteterfet noch siene Lermeister michel wolgemut jm Jor 1516 und er war 82 Jor." Später hat er dazugefügt: „und hat gelebt pis das man zelet 1519 Jor do ist er ferschieden an Sant endres dag (30. November) frv er dy sun awff gyng."

Hans Schühlein.

Wenn die Kunstweise der beiden Brüder van Eyck die Schüler und durch diese die ganze Kunst ihres Vaterlandes beherrschte, sodaß die Ringe dieser Einwirkung immer größer wurden, so wird es nicht befremden, daß der Ruf der vlämischen Schule noch in weitere Kreise drang und auch deutsche Künstler mit magnetischer Kraft anzog. Es wird von einem schwäbischen Künstler, Friedrich Herlen aus Nördlingen, ausdrücklich bemerkt, daß er ein Schüler des Rogier van der Weyden gewesen und dessen Kunstart in sein Vaterland verpflanzt habe. Im Jahre 1455 aus Flandern zurückgekehrt, lebte er zuerst in Ulm, dann in Rothenburg an der Tauber und wurde schließlich von seiner Vaterstadt angeblich „weil er mit niederländischer Arbeit umgehen könne, bewogen, sich in Nördlingen niederzulassen, wo er wahrscheinlich bald nach 1488 gestorben ist. Für seine Vaterstadt führte er im Auftrage des reichen Bürgers Jacob Fuchsbart ein großes Altarwerk aus (jetzt im Rathhause

daselbst). Auch die St. Jacobskirche in Rothenburg besitzt einen großen Flügelaltar von seiner Hand, bezeichnet: Dies Werk hat gemacht Frierrich Herlein Moler 1466, dann eine Madonna mit der heil. Barbara und der Familie der Stifterin vom Jahre 1467. In allen seinen Werken erscheint er als ein treuer Nachahmer seines Lehrers, den er indessen nie erreichte. Sein Hauptverdienst besteht darin, daß er die Künstler Schwaben's beeinflußte und durch sein Beispiel sie ebenfalls in den Kreis der aus Flandern importirten Kunstrichtung herbeizog.

Das zeigte sich insbesondere in Ulm, woher auch Martin Schongauer stammte, der aber im Elsaß sein neues Heim gründete und daselbst die Wunder seiner Kunst glänzen ließ.

Ulm war reich an Landbesitz, die Gewerbthätigkeit war daselbst sehr rege; die naheliegenden kleineren Städte nahmen an dessen Aufblühen thätigen Antheil. So mußte auch die Kunst sich einer gedeihlichen Pflege erfreuen; reiche Bürger wetteiferten, ihren Namen durch Werke der Kunst bei der Nachwelt berühmt zu machen. Die Künstler fühlten sich durch diese günstigen äußeren Verhältnisse gehoben, um so mehr, als der flandrische Einfluß ihr Kunstkönnen wesentlich förderte. Dieser Einfluß wird wohl nicht allein durch Herlen ausgeübt worden sein, es waren so viele Wege und Mittel für seine Ausbreitung, und wo er einen gehörig vorbereiteten Boden fand, da brachte die Aussaat tausendfältige Frucht.

Ulm führt uns in dieser Zeit einen trefflichen Künstler vor, es ist Hans Schühlein oder Schüchlein. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; seine Thätigkeit fällt in die Zeit zwischen 1468 und 1502; bereits 1473 war er Altzunftmeister der Gilde der Maler, Bildhauer und Briefdrucker, 1497 bis 1502 war er Kirchbaupfleger des Münsters; das letzte Jahr wird wahrscheinlich sein Sterbejahr sein.

Auch Schühlein, obwohl er zu den ersten und besten Malern seiner Zeit gehörte, kam in Vergessenheit, und man ist noch nicht am Ende der Arbeit, die ihm die in verschiedenen Kirchen und Sammlungen als Arbeiten eines unbekannten Meisters oder unter fremden Namen vorkommenden Bilder zurückgiebt. So werden elf Tafeln, die einst zu einem Altarwerke gehörten und Vorstellungen zur Genealogie der heil. Anna enthalten, sich aber jetzt in München, Nürnberg u. s. f. zerstreut finden, ihm zugeschrieben. Dies aus dem Grunde, weil sie in Auffassung und Ausführung mit einem beglaubigten Werke des Meisters übereinstimmen.

Dies ist das berühmte Altarwerk in Tiefenbrunn, einem Walddorf in Schwaben. Der Schrein enthält in zwei Reihen übereinander bemaltes Schnitzwerk, oben die Kreuzabnahme, unten Maria, den todten Heiland im Schoße tragend. Die Darstellungen der Staffel wie der Flügel sind gemalt und nur diese sind als Schühlein's Werk anzusehen. In der Staffel wird Christus und die Apostel in Halbfiguren dargestellt; ersterer als König mit Krone und Reichsapfel. Die Außenseiten der Flügel enthalten Darstellungen aus der Jugend Jesu, je zwei übereinander; links die Verkündigung und die Geburt Jesu in einer Tempelruine, rechts die Heimsuchung und Anbetung der Könige, deren einer als Mohr dargestellt ist. In Folge der Zeit haben natürlich diese äußeren Flügel gelitten, dagegen sind die inneren sehr wohl erhalten. Diese enthalten Scenen aus der Passionsgeschichte; links Christus vor Pilatus und Kreuzschleppung, rechts Grablegung und Auferstehung. Meist sind die Bilder auf Goldgrund ausgeführt. Hinten am Rahmen ist die wohlerhaltene ursprüngliche Inschrift: Anno domi MCCCCLXVIIII (1469) Jare ward dissi daffel vfgesetz vnn gantz vssgemalt

vff sant Stefasstag des bapst vnn ist gemacht ze vlm von haunesse schüchlin malern."

Die hohe Meisterschaft des Künstlers offenbart sich in diesem umfangreichen Werke in der malerischen Anordnung wie in dem glänzenden Colorit, in der Kenntniß der Perspective wie in guter Zeichnung. Auch ist der edle Ausdruck der Köpfe hervorzuheben. In der Kreuztragung wird der Künstler episch und versteht es, lebhafte Bewegung seinen Gruppen zu geben; bei der Grablegung ist insbesondere der Ausdruck des Schmerzes im Gesichte wie in der ganzen Gestalt der Magdalena ebenso lebendig als rührend betont.

Ein anderes vorzügliches Werk Schühlein's begrüßen wir in den beiden Flügelbildern, die sich im Schlosse Sigmaringen befinden. In sieben Abtheilungen werden uns hier Scenen aus der Jugend der Maria und ihres göttlichen Sohnes vorgeführt: Joachim und Anna an der goldenen Pforte, Vermählung und Verkündigung der Maria, die Geburt Christi, die Beschneidung, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Tod Maria.

Wir geben aus der Folge dieser Compositionen zwei in Abbildung (siehe S. 124, 125), die Vermählung und den Tod der Maria. In der Mitte steht der Hohepriester, vollständig im Costüm eines katholischen Bischofs, nur daß die Infel nach der Seite gerichtet erscheint; mit beiden Händen legt er die Hände des Brautpaares in einander; der ältliche bärtige heil. Joseph trägt den blühenden Lilienstab, während seine Mitbewerber im Grunde rechts trockene Stäbe halten. Links knieet vor der heil. Anna die heil. Jungfrau, angethan mit einem Brokatkleide, den Blick demüthig gesenkt.

Das zweite Bild führt uns in die Sterbekammer der heil. Jungfrau, die halb sitzend auf ihrem Bette, von den Aposteln umgeben, erscheint; der heil. Johannes reicht ihr

die brennende Kerze, eine zweite steht vorn vor dem Lager. Die Köpfe der Apostel sind sehr ausdrucksvoll und individualisirt, als ob es Porträts wären.

An den beiden Illustrationen kann man sich leicht ein Urtheil über die Kunstweise des Meisters bilden. Es ist zu bedauern, daß uns aus seinem Leben fast nichts berichtet wird. Wir erfahren nur die eine biographische Notiz, daß er einen vorzüglichen Künstler in seiner Schule ausgebildet hat, den Bartholomäus Zeitblom. Diesen mußte er sowohl wegen seiner persönlichen Eigenschaften als seiner Kunstfertigkeit lieb gewonnen haben, da er ihm im Jahre 1483 seine Tochter zum Weibe gab und sich seiner Mitarbeiterschaft bei Herstellung von Kunstwerken bediente. Wenigstens werden auf einem Altarwerke zu Münster bei Augsburg, welches Jacob Fugger und W. von Freiberg stifteten, die Namen Beider genannt.

Einwirkungen der vlämischen Schule lassen sich leicht in Schühlein's Werken nachweisen, wenn sie auch frei in den deutschen Geist verpflanzt sind. Ob er selbst in Flandern gewesen oder diesen Einfluß erst aus zweiter Hand, durch Herlen erfahren hat, läßt sich beim gänzlichen Mangel von Nachrichten schwer darlegen.

Bartolomaeus Zeitblom.

Auch dieser Künstler aus Ulm ist erst in der Neuzeit Gegenstand eifriger Forschungen geworden, die zwar über seine Werke wichtige Aufschlüsse brachten, aber über seine Lebensschicksale nur Weniges an das Tageslicht förderten. Sowohl sein Geburtsjahr wie sein Sterbejahr sind unbekannt; sein Eintritt in die Welt dürfte ungefähr in das Jahr 1440 zu setzen sein. Als Maler hatte er Schühlein zum Lehrer, dessen Eidam er auch wurde, wie wir im Leben des Schühlein bereits erwähnt haben. Dieser Umstand und weil ihn sein Lehrer als ebenbürtigen Künstler bei seinen Arbeiten beschäftigte, würde den Beweis für die ungewöhnliche künstlerische Begabung Zeitblom's liefern.

Wenn auch Ulm seine Vaterstadt war, so hielt er sich doch nicht ununterbrochen in derselben auf, sondern arbeitete an verschiedenen Orten im Umkreise Ulm's, wo ihn Aufträge für große Altarwerke oft für längere Zeit festhielten. Eine archivalische Notiz läßt uns vermuthen, daß ihn seine Frau überallhin begleitete. Sein Fleiß hat ihm auch zeitliches Gut bescheert, denn im Jahre 1501 erscheint er als



Der hl. Valentin im Kerker.

(Augsburg.)



Familie des Zebedäus.
(Münster in Ulm.)



Familie des Alphäus.
(Münster in Ulm.)



Madonna mit Kind.

(Museum in Kolmar.)

Besitzer eines Hauses in Ulm. Hier scheint er seitdem seinen festen Wohnsitz genommen zu haben, bis zu seinem Tode, der bald nach 1517 eingetreten war, da von dieser Zeit an alle Nachrichten über ihn verstummen.

Von seinen Malereien, die durchweg im Dienste der Kirche ausgeführt sind, nennen wir als erhaltene Hauptwerke seiner Hand folgende;

In Stuttgart befindet sich ein Altarwerk, das für die Wallfahrtskirche Hausen gemalt war; im Schrein befinden sich die geschnitzten Statuen der Madonna mit dem Kinde zwischen S. Ulrich und S. Conrad. Zeitblom's Gemälde auf den inneren Flügeln stellen die Heiligen Nicolaus und Franciscus, auf den äußeren Christus am Oelberg vor. Auf der Staffel ist der dorngekrönte Heiland zwischen zwei Heiligen zu sehen. Dieses Werk trägt die Jahreszahl 1488.

Künstlerisch vollendeter ist ein anderes Altarwerk mit der Jahreszahl 1497, das den Meister auf der Höhe seines Schaffens zeigt. Es war für die Pfarrkirche auf dem Heerberg gemalt und befindet sich jetzt ebenfalls in Stuttgart. Auf den inneren Flügeln ist die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, auf den beiden äußeren die Verkündigung dargestellt, während auf der Staffel Christus mit den Aposteln im Brustbilde erscheint. Die Anbetung der Hirten wie die Maria der Verkündigung erinnern an die Kunstweise Schongauners, während der verkündende Engel wieder an die Kölner Schule sich anlehnt. Auf der Rückseite hat sich der Maler selbst zwischen grünem Laubwerk dargestellt; er erscheint hier als ein Mann von 45—50 Jahren. Auf dem Schriftband, das er hält, steht: „Dies Werk hat gemacht bartholme zeitblom, maller zu Vim 1497."

Die Theile des Altarwerkes für die Pfarrkirche zu Eschbach bei Gmünd, das etwas früher entstanden ist, als das

vorher besprochene, sind zerstreut; in Stuttgart befinden sich die Flügel mit der Verkündigung und Heimsuchung auf der Innenseite und die beiden Johannes auf der Außenseite; auf der Staffel sind die vier Kirchenväter zu sehen. Das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuch mit dem Antlitz Christi, das zu diesem Altarwerke gehörte, befindet sich in Berlin. Besonders der heil. Johannes der Täufer ist eine großartig angelegte, würdige Gestalt.

Kn der Moritzkapelle zu Nürnberg werden zwei Altertafeln unseres Meisters aufbewahrt, welche die Heiligen Ursula und Margarethe auf Goldgrund darstellen.

Auch die Gallerie zu Augsburg besitzt hervorragende Werke Zeitbloms, so vom Jahre 1504 zwei Tafeln mit dem heil. Papst Alexander und mit zwei Märtyrern, Theodulus und Eventius, die über Flammen wandeln. Außerdem vier große Bilder mit Scenen aus dem Leben des heil. Valentin; auf dem ersten Bilde heilt der Heilige einen epileptischen Knaben in Gegenwart der bestürzten Mutter (siehe Abbildung S. 128), auf dem zweiten wird er mit zwei Genossen vor den heidnischen Kaiser geführt und wehrt sich gegen die ihm zugemuthete Anbetung des gehörnten Götzenbildes; auf dem dritten ist er im Kerker hinter dem Gitter sichtbar, wie er die vor dem Kerker Versammelten segnet (siehe Abbildung S. 137), und auf dem vierten ist sein Martertod dargestellt, er wird von drei Männern mit Knütteln erschlagen. In dieser Bilderfolge zeigt sich die reifste Entfaltung des Künstlers; besonders erweckt der Ausdruck in den Köpfen gerechte Bewunderung.

Dasselbe gilt auch von dem Cyclus von acht Darstellungen auf zwei Tafeln, welche Scenen aus dem Leben der Maria zum Gegenstande haben. Sie befanden sich ursprünglich in der Schloßkapelle zu Krauchenwies und sind

jetzt im Hohenzollern'schen Museum zu Sigmaringen. Die einzelnen Darstellungen entsprechen theilweise jenen des Meisters Schühlein in demselben Museum, die wir angeführt haben. Die Reihenfolge der Scenen ist folgende: Begegmeg Joachim's und Anna's; Geburt der Jungfrau; die Darstellung im Tempel, die Vermählung, Verkündigung und Heimsuchung derselben, die Geburt Christi und der Tod der Maria. Sie sind sämmtlich auf Goldgrund gemalt und es ist bezeichnend, daß der Künstler das Ober- und Untergewand der Maria in blauer Farbe gegeben hat

Besonders ansprechend ist die Verkündigung; die Scene geht nicht im Gemache der Jungfrau vor sich, sondern in einer Tempelhalle, die einen Ausblick auf die Landschaft gestattet. In der Anordnung ist diese Composition jener des gleichen Gegenstandes in Stuttgart verwandt.

Zu den großartigsten Werken des Meisters gehört das Altarwerk des reichen Benedictinerklosters Blaubeuren bei Ulm. Auch hier vereint sich bemaltes Schnitzwerk mit Malerei und ersteres muß einem vorzüglichen Künstler seines Faches zugeschrieben werden, wenn auch nicht an den berühmten Bildhauer Syrlin gedacht werden kann. Solche zum Altarwerk gehörige Schnitzereien hat in der Regel der Maler nach seiner Angabe, wohl auch nach gegebener Zeichnung herstellen lassen. Der Schrein zeigt Maria mit dem Kinde über der Mondsichel, von vier Heiligen umgeben; an den inneren Thüren des Schreins sind, ebenfalls geschnitzt, die Anbetung der Hirten und der Könige dargestellt. Werden diese inneren Thüren geschlossen, so sieht man in zwei Reihen sechszehn Oelgemälde auf Goldgrund, welche ausführlich die Geschichte des heil. Johannes des Täufers erzählen. Werden die Flügel geschlossen, so erscheinen auf der Aussenseite derselben vier Darstellungen aus der Passion.

Das Gebet am Oelberg, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung. Es ist natürlich, daß ein so großes, inhaltreiches Werk viele Jahre zu seiner Vollendung erheischte; auch ist das künstlerische Wërk nicht durchweg gleich und besonders die Bilder aus der Passion erscheinen schwächer, so daß man annehmen muß, daß sich der Meister auch der Mithülfe untergeordneter Schüler bediente. Am Bein des Mundschenken steht die Zahl XVII, die vielleicht andeuten soll, daß das Altarwerk 1517 vollendet wurde.

Diesem berühmten Altarwerke geht noch eine Arbeit des Meisters voran, da sie mit dem Jahre 1499 bezeichnet ist. Es ist die überlebensgroße Gestalt des heil. Johannes des Täufers, die er al fresco am Giebel der Portalseite derselben Klosterkirche ausführte. Der heil. Bußprediger trägt härenes Gewand mit dem Lamm am Arm und macht in seiner großartigen und schlichten Körperbildung einen ebenso ernsten als mächtigen Eindruck. Es ist interessant, den trefflichen Künstler auch auf dem Gebiete der Frescomalerei bewundern zu können.

Im Allgemeinen ist über die Kunstweise unseres Meisters zu bemerken, daß er in seinen Compositionen vorzugsweise milde, wenig bewegte Vorgänge liebt und bewegten, dramatisch belebten Scenen aus dem Wege geht. Nie werden genrehafte oder humoristische Episoden eingeflochten, er ist ein Freund des heil. Ernstes, der in allen seinen Bildern vorherrscht. Auf den Ausdruck in den Köpfen verwendet er seinen hauptsächlichsten Fleiß, wie er auch seine Farben warm, kräftig und harmonisch zusammen zu stimmen versteht.

Ein gewiegter Kunstforscher der Neuzeit (Harzen) wollte den Beweis liefern, daß Zeitblom auch Kupferstecher gewesen. Er versuchte es, ihm eine Reihe von anonymen

Kupferstichen des Amsterdamer Museums, die offenbar dem 15. Jahrhundert angehören und als Arbeiten eines Niederländers gelten, zuzuschreiben. In jener Zeit gab es noch keine auffallenden Unterschiede zwischen niederländischen und deutschen Stechern und die Blätter, die alle nicht gestochen sondern nur mit der Nadel geritzt sind, können wohl deutsche Arbeiten sein. Harzen legt nun zuerst diese Blätter dem Kupferstecher bei, der seine (stets gestochenen) Arbeiten mit dem Monogramm B. S. bezeichnete und den man bisher Bartel Schön nannte. Diese Benennung hat vieles für sich, da Schön oder Schongauner offenbar unter Martin Schongauer's Einfluß steht. Nun geht der Forscher weiter und meint, das Monogramm B. S. sei zu deuten: Bartholomäus Stecher, und somit wäre der Uebergang zu unserem Künstler gebahnt. Wenn wir es auch absolut für keine Unmöglichkeit halten, daß Zeitblom sich nicht auch mit dem Stechen hätte abgeben können, so steht der Beweisführung entgegen, daß es wunderlich ist, ein Künstler hätte die gestochenen Blätter bezeichnet und die geritzten unbezeichnet gelassen; ein Zeitblom, den wir als ernsten Meister kennen gelernt haben, hätte die theilweise recht weltlichen Genrebilder des Amsterdamer Cabinets ausgeführt! Uebrigens hat Sandrart schon den Träger obigen Monogramms Bartel Schön genannt und die Auslegung des S als Stecher widerspricht ganz dem Sprachgebrauche jener Zeit, hat auch kein zweites Beispiel zur Seite.

Martin Schaffner.

Wir schließen hier, da wir eben von Ulmer Künstlern gesprochen haben, noch einen an, der zwar auch Ulm angehört, aber sich nicht mehr im Fahrwasser seiner landmännischen Vorgänger bewegt. Es ist Martin Schaffner. Wenn er, wie man behauptet, ein Schüler Zeitblom's gewesen ist, so hat er sich bald von dessen ernster, fromm-naiver Kunstweise emancipirt, um der naturalischen Auffassung sich hinzugeben.

Schaffner theilt das Schicksal so vieler seiner Zeitgenossen, daß über seine Lebensverhältnisse äußerst wenig bekannt ist. Sein Geburtsjahr weiß man nicht, in den Ulmer Stadtbüchern wird er 1508—1535 genannt und wir erfahren, daß er Bürger der Stadt war und einer Künstlergenossenschaft angehörte, die den Namen der „Marner" führte. Als Maler war er aber schon vor dieser Zeit thätig, wenn das Bild der heil. Familie im Belvedere zu Wien, das sein Monogramm und das Jahr 1499 trägt, wirklich ihm angehört. Hier ist er noch nicht der große Meister, als den er sich in seinen späteren Arbeiten dokumentirt.

Da der Meister seine Bilder mit einem Monogramm oder vollem Namen und auch mit der Jahrehzahl zu bezeichnen pflegte, so sind wir im Stande, die chronologische Folge seiner Malereien zu bestimmen. Mit 1508 ist ein Portrait des Grafen Wolfgang von Oettingen bezeichnet, das sich noch im Besitz der Familie befindet. Dem Jahre 1510 gehört ein Altarbild mit dem heil: Franciscus an, das er auf Bestellung der Marnerbruderschaft für die Barfüßerkirche in Ulm malte. In Schleißheim befinden sich acht Tafeln von ihm aus dem Jahre 1515, welche Scenen aus der Passionsgeschichte Jesu darstellen. Das Jahr darauf entstand das Bildniß des Ritters Eitel Besserer zu Rohr, welches in der Kapelle dieses Geschlechts im Ulmer Dome hängt.

Von besonderer Wichtigkeit für die Beurtheilung der Kunstart Schaffner's ist ein Altarwerk, welches die Jahreszahl 1521 und das Wappen der Familie Huntfuß trägt. Es wurde für die Barfüßerkirche in Ulm gemalt, befindet sich aber jetzt im Chor des Münsters. Während die Außenseiten der Flügel die gemalten Gestalten der Heiligen Johannes, Diepold, Erhard und Barbara zeigen, sieht man auf den inneren Flächen derselben die Familien des Zebedäus und Alpheus. Der Erstere ist auf dem rechten Flügel hinter einer Brüstung stehend dargestellt; er reicht dem kleinen Johannes, den die Mutter Maria Salome über den Knieen hält, eine Birne dar. Jacobus eilt mit dem Täfelchen herbei und streckt die Linke aus, um auch beschenkt zu werden. (Siehe Abbildung S. 140.)

Auf dem linken Flügel steht Alpheus rechts im Grunde, in einen Pelzrock gehüllt; Simon zeigt ihm das A B C-Täfelchen, Judas Thadäus reitet auf dem Steckenpferd, Joseph Justus spielt zu den Füßen der Mutter Cleopha, die ihren

Jüngsten, Jacob den Jüngeren, an der Brust hat, mit einem Vogel. (Siehe Abbildung S. 141.)

In diesem Werke offenbart der Künstler seine ganze Eigenthümlichkeit. Die Composition weicht ganz von der mittelalterlichen Auffassungsweise ab, es sind echte Genrescenen, die der Meister vor unseren Augen entrollt, nachdem er einen kühnen Griff in das ihn umgebende Leben gethan hat. Die beiden Väter und wohl auch die Mütter sind der Wirklichkeit entliehene Portraits.

Das Reichsstift Wettenhausen besaß auch mehrere Werke unseres Künstlers. Vier Gemälde der Orgelthüre, vom J. 1524, kamen nach der Pinakothek in München. Sie stellen die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, das Pfingsfest und den Tod der Maria dar; die Figuren sind in Lebensgröße. Man hatte früher, da das Monogramm aus M S besteht, diese Gemälde dem Martin Schongauner zugeschrieben und nicht bedacht, daß dieser Meister im Jahre 1524 längst nicht mehr am Leben war.

Die Wallersteinische Gallerie besaß gleichfalls Gemälde des Meisters. Ein aus dieser Sammlung stammendes Bild befindet sich gegenwärtig in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Es stellt die Anbetung der drei Könige dar und ist bis in's Kleinste mit ungemeinem Fleiße durchgebildet. Welcher Zeit es angehört, ist unbestimmt, da es ausnahmsweise keine Jahreszahl trägt. Die Bezeichnung besteht aus den Buchstaben: M. S. M. z. U. (Martin Schaffner, Maler zu Ulm.

Im Museum zu Sigmaringen befindet sich ein Flügelaltar, der früher die Pfarrkirche von Eunetach (bei Sigmaringen) geziert haben soll. Die Außenseiten der beiden äußeren Flügeln enthalten zusammen eine figurenreiche Composition, welche den Gang nach dem Calvarienberge zum Gegenstande hat. Die Handlung ist mehr dramatisch be-



Maria.

(Ehemals in der Sammlung Boisserée.)



St. Antonius Abt.

(Museum in Kolmar.)



Krönung der Maria.
(Augsburg.)



St. Heinrich und St. Georg.

(Augsburg.)

wegt, ein langer Zug bringt den ganzen Inhalt der Begebenheit, wie ihn die vier Evangelisten schildern, zum Ausdruck: Die beiden nackten Schächer mit auf den Rücken gebundenen Händen schreiten voran, Christus ist unter der Last des Kreuzes niedergesunken, Simon von Cyrene hilft den unteren Theil des Kreuzes tragen, während Kriegsknechte den Mann des Schmerzes stoßen, zerren, schlagen und verhöhnen. Weiter zurück erblickt man Veronika mit dem Schweißtuch, Maria, die Johannes zu trösten sucht, Magdalena. Im Grunde Jerusalem. Am Saum des Mantels Christi steht der volle Name des Malers: MARTIN SCHAFFNER.

Auf den Innen- und Außenseiten der beiden Flügel sind die Verkündigung, die Geburt Christi, die Beschneidung und die Anbetung der Könige dargestellt. Die Verkündigung hält sich in der Composition an die dem Künstler von Ulm übliche Disposition: Maria hat goldbrokatenes Unterkleid und blauen Mantel. Die Luft bildet gemusterter Goldgrund, darin Gott über Wolken, der die h. Geisttaube durch ein Fenster herabsendet.

Auf dem Bilde der Geburt halten drei Engel das göttliche Kind über einen weißen Linnen vor den knieenden Maria und Joseph.

Pomphaft ist die Scene der Beschneidung aufgefaßt, welcher der Oberpriester auf einem Throne in gothischer Tempelvorhalle präsidirt. Alle Zeugen und Zuschauer, zudem die Diener des Tempels, welche Gesetztafel, Salbgefäße und Buch tragen, sind reich und bunt gekleidet.

Eine ähnliche pompöse Entfaltung der Szenerie offenbart sich im vierten Bilde, das die Anbetung der drei Könige zum Gegenstande hat. Zwei derselben, deren einer einen goldgestickten Purpurmantel, der andere einen von

Goldbrokat trägt, knieen; ersterer hat seine Krone zu den Füßen Maria's niedergelegt, der andere hält einen Pokal. Der dritte König — der Mohr — steht, ein reiches, goldgewirktes, orientalisches Costüm tragend und hält ein goldgefaßtes Horn.

Wenn man sich in die Kunst der älteren deutschen Schulen vertieft hat und dann plötzlich vor ein Gemälde Schaffner's tritt, so glaubt man, daß Jahrhunderte zwischen beiden liegen, so modern muthet uns die neue Auffassung an. Besonders die Köpfe der Madonnen, Engel und Kinder sind von höchster Anmuth, seine Zeichnung schön und wahr, dabei frei und kühn, die Formen seiner Figuren sind nicht, wie bei seinen Vorgängern, gestreckt und mager, sondern rund und voll. Da der Künstler so entschieden von der Kunst seiner unmittelbaren Vorgänger abweicht, so fand man eine Erklärung dafür in der Vermuthung, daß Schaffner Italien besucht und daselbst den Einfluß der südlichen Kunst erfahren habe. Möglich wäre ein Besuch Norditaliens immerhin, da Ulm mit Mailand und Venedig in lebhaftem kaufmännischen Verkehr stand; doch ist noch nicht erwiesen, daß der Künstler wirklich an der Quelle italienischer Kunst studirt habe.

Eine Besonderheit erscheint in seinen Gemälden auch dadurch, daß er die Begebenheiten, wie sie die Bibel oder Legende erzählt, der Gegenwart näher brachte, ja sozusagen in die Mitte seiner Zeitgenossen stellte, obwohl er nur fast für Kirchen beschäftigt war. Seine Heiligen sind individuell aufgefaßte Persönlichkeiten, die sich oft, wie auf den Flügeln im Ulmer Münster, als wirkliche Bildnisse darstellen; durch das Hinzufügen kleiner Motive aus dem täglichen Leben, wie durch das Herbeiziehen der Kinderwelt mit ihren Spielen in die ernsten Kreise seiner Kunst hat er diese dem Gemüthe

zugänglicher gemacht, ohne derselben etwas von ihrem idealen Character benommen zu haben.

Mit Schaffner schließt die Reihe der Künstler ab, die Ulm's Kunststreben auf der Höhe hielten. Vielleicht fand Schaffner keinen Schüler, der seinen Lehrer erreichen, geschweige übertreffen konnte; denn der beste Lehrer kann nichts thun, wo er keine Anlage bei seinem Schüler findet.



Mathäus Grunewald.

Joachim von Sandrart, Maler und Stecher, für die Kunst in Deutschland aber insbesondere durch sein epochemachendes Werk „Teutsche Academie" von großer Wichtigkeit, ist im Jahre 1606 in Frankfurt a. M. geboren. In dieser Stadt besuchte er auch die Schule. Aus seinen ersten Schuljahren ist nun in seinem Gedächtniß etwas hängen geblieben, das er uns in seiner Academie mittheilt. Auf dem Wege zur Schule wohnte ein sehr alter aber kunstreicher Maler, Namens Philipp Uffenbach. Bei diesem hielt sich Sandrart zuweilen auf und hier erhielt er wohl die ersten Anregungen zur Kunst. Was den Knaben aber insbesondere bei dem alten Künstler interessirte, das war eine Sammlung alter Zeichnungen mit schwarzer Kreide, theils fast in Lebensgröße, die Uffenbach von seinem Lehrer Grimmer nach dessen Tode an sich gebracht hatte. Dieser hatte sie wieder nach dem Tode seines Lehrers Matthäus v. Aschaffenburg, von dessen Wittwe erworben und der letztgenannte

Künstler war eben der Urheber der Zeichnungen, die von Grimmer und Uffenbach sehr hoch geschätzt wurden. Sandrart erzählt, daß Uffenbach, wenn er „in gutem Humor" war, ihm den Sammelband gezeigt und die Schönheiten der Zeichnungen wie die Vortrefflichkeit ihres Urhebers erklärt habe. Nach Uffenbach's Tode verkaufte dessen Wittwe die Handzeichnungen an Abraham Schelkens, einem Frankfurter Kunstsammler. Wohin sie weiter kamen, ist mir unbekannt.

Was nun Sandrart in seiner „Academie" über Grunewald mittheilt, ist sehr spärlich, doch ist es nicht zu verachten, da es uns manche Fingerzeige giebt. Geburts- und Sterbejahr sind unbekannt, aber auch über das, was zwischen beiden liegt, über seine Lebensverhältnisse, sind uns nur wenige Notizen überliefert worden. Muthmaßlich hat er in Frankfurt a. M. das Licht der Welt erblickt, nach Sandrart hielt er sich längere Zeit in Mainz auf, was auch durch seine Kunstthätigkeit daselbst beglaubigt wird. Derselbe Gewährsmann sagt: „Grunewald führte ein eingezogenes, melancholisches Leben und war übel verheirathet gewesen". Da haben wir also, wie bei Dürer, eine Frau, die dem Künstler das Leben vergällt und wenn Dürer's Eheweib auch in Bezug auf ihren Character in der Neuzeit einen edlen Ritter fand, der ihre Ehre vertheidigte, so wird Grunewald's Weib kaum eine Ehrenrettung finden, da von den Familienverhältnissen des Künstlers eben nichts Näheres bekannt ist.

Wir sind darum um so mehr an seine Kunstwerke angewiesen, die er hinterlassen hat. Aber auch hier begegnen wir Schwierigkeiten, da in Folge der Zeit manche seiner Werke anderen Künstlern zugeschrieben wurden, bis die Forschung der Neuzeit ein wenig Ordnung in die Verwirrung gebracht und dem Künstler zu seinem Eigenthum und seiner Ehre verholfen hat.

In der Kunst nimmt Grunewald neben Dürer, Cranach und Holbein eine ebenbürtige Stelle ein. Wer sein Lehrer in der Kunst gewesen, ist unbekannt; er steht auch in der Kunstgeschichte ziemlich isolirt da, indem er weder der fränkischen noch der schwäbischen Schule angehört, obgleich ihn beide Schulen beeinflußt haben. Er hatte sich später in Aschaffenburg niedergelassen; der Straßburger Buchdrucker Bernard Jobin nennt ihn in seinem Werke mit Bildnissen der Päpste (1573) „Mathies von Oschnaburg". So kam selbst sein Familienname in Vergessenheit. Jobin fügt hinzu: „dessen köstlich Gemäl zu Isna zu sehen". Damit hat er ein Hauptwerk kirchlicher Kunst als ein Werk unseres Meisters beglaubigt. Isna ist Isenheim, das wir bereits im Leben Schongauer's kennen gelernt haben. Das umfangreiche Hochaltarwerk dürfte um die Wende des 16. Jahrhunderts entstanden sein, der Künstler stand auf der Höhe seines Kunstschaffens. Wie er zu diesem Auftrag kam, für die Antoniterkirche im fernen Isenheim das große Werk in Aschaffenburg, wo wir ihn zu dieser Zeit wohnend vermuthen, auszuführen, ist bis jetzt nicht aufgeklärt. Das Altarwerk, das sich jetzt im Museum zu Colmar befindet, nimmt unsere gerechte Aufmerksamkeit in Anspruch.

Wie bei vielen Flügelaltären jener Zeit, so sieht man auch hier im mittleren Schrein Schnitzwerk, das noch seine ursprüngliche Bemalung und Vergoldung trägt. Gegenstand der Darstellung ist der Patron der Kirche, der heil. Antonius, der Abt, der in der Mitte sitzt und von den Gestalten der Heiligen Hieronym und Augustin (im Hochrelif), umgeben ist. Der heil. Abt ist eine ganz majestätische Erscheinung, ein langer Bart verleiht dem Bewohner der Thebais einen heil. Ernst. Vor dem heil. Augustin knieet in kleiner Figur der Stifter. Dieses Holzschnitzwerk gehört natürlich unserem

Künstler nicht an; es dürfte von einem sehr geschickten Holzschnitzer des Elsasses herrühren. Die Bemalung und Vergoldung der Figuren stimmt aber vorzüglich mit den Tafeln der Flügel.

Die Flügelbilder enthalten in ihrer reichen Gliederung eine Menge Darstellungen, die ganze Folgen bilden, so daß man, je nachdem man die Flügel öffnet, halb oder ganz schließt, stets einen anderen zusammenhängenden Cyclus vor sich hat. Ein solches Altarwerk war für die des Lesens unkundige Menge eine Art illustrirten Gebetbuches. Sind die Thüren geschlossen, so sieht man in der Mitte (über zwei Tafeln gehend) Christus am Kreuz, von Maria und verschiedenen Heiligen umgeben. Der Leichnam Christi ist mit fast derber Naturwahrheit dargestellt. Die Behandlung scheint in einzelnen Theilen flüchtig, was auf Beihülfe von Schülern hindeutet; aber in der ganzen Composition offenbart sich ein Meister ersten Ranges.

Schließen sich die Flügel, so zeigt sich eine Verherrlichung der heil. Jungfrau. Wieder erscheint in der Mitte eine große Composition: Maria, im traditionellen rothen Gewande und blauen Mantel, sitzt in einer Landschaft mit dem Kinde, das in zerrissenen Windeln liegt. Man sieht überdies eine Wiege, die Badewanne, ein irdenes Töpfchen. Diese Zugabe würde ein geschlossenes Gemach als Scene der Darstellung voraussetzen, aber der Künstler versetzt uns in eine meisterhaft behandelte Landschaft, die im Grunde eine Ansicht von Isenheim zeigt. Warum er eine Landschaft wählte, werden wir gleich sehen. In der Höhe sieht man Gott Vater, der gleichsam seinen Himmel öffnet und aus demselben eine mächtige Schaar von Engeln zur Erde sendet, damit sie seinen Sohn und Maria's Kind mit süßem Saitenspiel und mit Gesang erfreuen und verherrlichen und

ihren Jubel mit der Freude der jungfräulichen Mutter vereinigen. Es ist ein ebenso poetisch als künstlerisch vollendeter Hymnus auf die Vermählung der Erde mit dem Himmel. (Siehe Abbildung S. 144.) Die zu dieser Composition gehörigen Flügel zeigen die Verkündigung und Christi Auferstehung.

Das innere Flügelpaar enthält zwei Darstellungen aus der Legende des heil. Antonius. Die eine zeigt uns neben dem Heiligen auch noch den Einsiedler Paulus, der zum Besuch kam, um sich mit jenem über göttliche Dinge zu besprechen. Man sieht den Raben herbeifliegen, der zwei Brode bringt (sonst brachte er täglich für Antonius nur eins). Das zweite Bild zeigt uns die Versuchung des heil. Antonius. Dieser wird von mehreren Teufelsgestalten auf die Erde geworfen, herumgezerrt, mit Füßen gestoßen. Daß die Teufel eine wahre Musterkarte von ekelhaften Ungethümen darstellen, erklärt sich aus der Anschauungsweise der Zeit. Auch Schongauer hatte, wie wir gesehen haben, denselben Gegenstand in einem Kupferstich behandelt, den wohl Grunewald gekannt haben wird; dieser aber hat die Teufelsfratzen noch gesteigert. Vom Himmel fährt bereits der Engel Gottes herab, um die höllische Bande mit seiner Lanze auseinanderzutreiben.

Schließlich sind noch zwei Bilder an diesem Altarwerke hervorzuheben, die schönsten und kostbarsten des ganzen Werkes. Die Schmalseiten des Schreines werden mit denselben ausgefüllt. Wir begegnen nochmals der Gestalt des heil. Antonius, zu dem der heil. Sebastian das Gegenstück bildet. Beide als Statuen gedacht, stehen auf gothischen Sockeln ersterer eine imposante Gestalt mit langem Barte, den weiten Mantel mit der Rechten zusammenziehend, während die Linke das Antoniuskreuz hält. Im Fenster er-



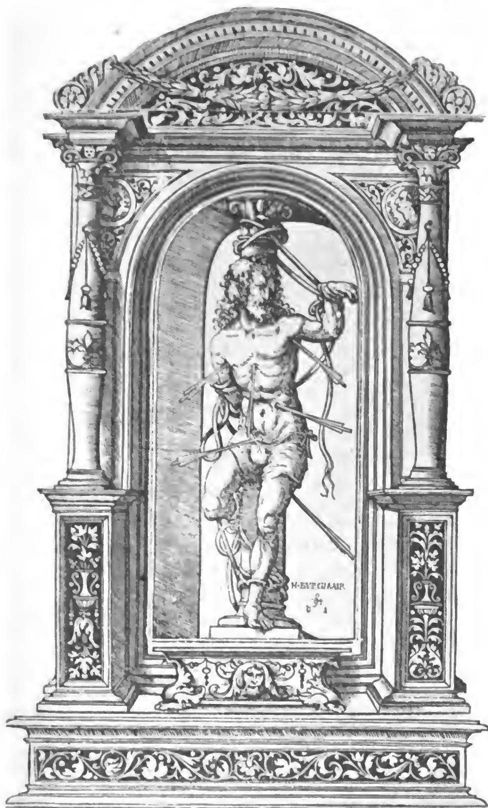
Der Meister und seine Frau.

(Belvedere in Wien.)



Delila und Simson.

(Holzschnitt.)



Heiliger Sebastian.

(Holzschnitt.)



Der Geiz.

(Holzschnitt.)

scheint ein Teufel, der das Glas eindrückt, um den Heiligen zu erschrecken. (Siehe Abbildung S. 156.) Bei näherer Betrachtung des Bildes wäre man versucht, anzunehmen, Grunewald habe Schongauer's Bild desselben Gegenstandes (siehe S. 57) gekannt, denn nur so wäre die geistige und formelle Verwandtschaft beider Compositionen, die nicht geleugnet werden kann, zu erklären. Sandrart, der dies Bild Grunewald's nicht selbst gesehen hatte, auch Isenheim mit Eisenach verwechselt, nennt den heil. Antonius, „worin die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet sein sollen."

Der heil. Sebastian, vom weiten Gewande umflossen, ist von Pfeilen durchbohrt und preßt die Hände schmerzhaft zusammen. Hier erscheinen Engel in der Höhe, um den Märtyrer zu trösten.

Wir haben uns mit dem Isenheimer Altarwerk etwas eingehender befaßt, weil es ein beglaubigtes Werk des Meisters ist und zwar sein Hauptwerk, das uns die Kunstthätigkeit des Meisters in ihrem Höhepunkte zeigt.

Eine gewisse geistige Verwandschaft mit der Marien-Darstellung zeigt auch ein Bild, das sich in der berühmten Sammlung von Boisserée befand: Maria selbdritt. Anna hält sitzend das nackte Christkind über dem Knie, Maria ist im Begriff, es in ihre Arme aufzunehmen. Wie die Composition poetisch, so ist auch die Landschaft recht idyllisch. (Siehe Abbildung S. 153.)

Von weiteren Gemälden desselben nennen wir vier, die er für die Dominikanerkirche in Frankfurt grau in grau gemalt hat, von denen aber nur noch zwei sich erhalten haben, welche die heil. Elisabeth und den heil. Cyriacus darstellen und sich jetzt im Saalhofe der Stadt befinden.

Nach dem Zeugnisse Sandrart's befand sich zu seiner Zeit in derselben Stadt ein Gemälde, das in Wasserfarben

ausgeführt war und die Verklärung Christi zum Gegenstande hatte. Sandrart schreibt: „Absonderlich aber ist sehr preiswürdig die von ihme mit Wasserfarben gebildete Verklärung Christi auf dem Berg Thabor, als worinnen zuvorderst eine verwunderlich schöne Wolke, darinnen Moyses und Elias erscheinen, samt dessen anf der Erden knieenden Aposteln, von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es Selzamkeit halber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich und eine Mutter aller Gratien". Es ist gewiß zu bedauern, daß der Gegenstand eines solchen Lobes verloren ging.

Auch der Dom von Mainz besaß in drei Capellen drei Altarbilder unseres Künstlers. Zwei derselben findet Sandrart lobenswerth, das dritte nennt er „etwas imperfecter" und beschreibt nur den Gegenstand der anderen zwei. Der erste „war unsere liebe Frau mit dem Christkindlein in der Wolke, unten zur Erden warten viele Heiligen in sonderbarer Zierlichkeit auf, alle dermaßen adelich, natürlich, holdselig und correct gezeichnet, auch so wol colorirt, daß sie mehr im Himmel als auf Erden zu seyn scheinen". — „Auf ein anderes Blatt war gebildet ein blinder Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über dem zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eise von zween Mördern überfallen und zu todt geschlagen wird, und auf seinem schreienden Knaben liegt, an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen, wahren Gedanken gleisam überhäufet anzusehen".

Sandrart nennt nicht den Namen des Märtyrers; vielleicht ist es der heil. Engelmar. Als Mainz am 13. December 1631 von Gustav Adolph erobert wurde, nahm man diese Gemälde weg und sandte sie nach Schweden mit vielen anderen Kostbarkeiten. Das Schiff litt aber Schiff

bruch und Alles, was es mit sich führte, ging zu Grunde.

Herzog Wilhem von Bayern besaß ein kleines Bild, welches Christum am Kreuz zwischen Maria, Johannes und Magdalena darstellte. Sandrart erkannte in dem Bilde die Arbeit unseres Künstlers; er beschreibt es also: „Selbiges ist wegen des verwunderlichen Christus, so ganz abhängend auf den Füßen ruhend, sehr seltsam, daß es das wahre Leben nicht anders thun könnte, und gewiß über alle Crucifixe natürlich wahr".

Das Bild ist verschollen, doch giebt ein Stich von Raphael Sadeler, der das Jahr 1605 trägt, die Composition wieder. Bei allem Naturalismus der Auffassung zeigt doch der Kopf Christi einen großartigen, edlen Character.

Der Künstler hat sich längere Zeit in Aschaffenburg aufgehalten und es wäre sonderbar, daß ihn, den gefeierten Maler, der große Kunstfreund, Kurfürst Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz und Brandenburg nicht auch, wie einen Dürer, Cranach und H. S. Beham beschäftigt hätte. In der That wird ein aus fünf Tafeln bestehendes Altarwerk als seine Arbeit angesehen, welches genannter Kurfürst für Halle bestellt hatte. Als aber diese Stadt die Reformation annahm, zog der Kurfürst das Geschenk zurück und übertrug es in die Stiftskirche zu Aschaffenburg, aus der es 1802 in das Schloß daselbst und 1836 in die Pinakothek nach München kam.

Das Mittelbild hat die Bekehrung des heil. Mauritius durch den heil. Erasmus zum Gegenstande. Die Seitentafeln enthalten Darstellungen der Heiligen Lazarus, Chrysostomus, Martha und Maria Magdalena. Die ersten Kunstforscher Deutschlands haben das Altarwerk unserem Künstler zugeschrieben; in neuerer Zeit sind gegen diese Annahme Zweifel

aufgetreten, doch dürfte das Hauptbild wirklich Grunewald's Werk sein, während die Flügelbilder einem Schüler Cranach's angehören mögen.

In Basel befinden sich zwei kleine Bilder unseres Meisters, eine Kreuzigung und Auferstehung Christi; letztere übrigens durch Amerbach's Inventar beglaubigt. Sonst noch werden Gemälde als von ihm herrührend genannt, so einige Bildnisse im Belvedere zu Wien, ein Altar in Annaberg, im Bamberger Dom, im Dom zu Brandenburg, in der Frauenkirche zu Halle, im Kloster zu Heilbronn, in der Marienkirche zu Lübeck u. a. m., doch sind die Acten über ihre Echtheit noch nicht abgeschlossen.

Sandrart nennt Grunewald einen „hochgestiegenen und verwunderlichen Meister", und das war er auch; er setzte sich hohe Ziele, sowohl in der Composition, wie im Colorit. Er ist einer der bedeutendsten deutschen Maler des sechszehnten Jahrhunderts; Freiheit und Großartigkeit der Auffassung vereint sich mit natürlicher Einfachheit in Gruppirung und Bewegung wie mit anmutvoller Schönheit, besonders der weiblichen Gestalten. Außerdem ist er ein Colorist ersten Ranges und spielt mit Lichteffecten, wie kein Maler vor ihm. Diese Eigenschaft mag vorzugsweise die oben erwähnte Verklärung Christi gezeigt haben. Auch die Landschaft, obgleich bei seinen Bildern nur Nebensache, ist zart behandelt. Ein gleiches Urtheil fällt auch Sandrart über den Meister: „Er darf unter allen den besten Geistern der alten Teutschen in der edlen Zeichen- und Mahlkunst keinem weichen oder etwas nachgeben, sondern er ist in der Wahrheit den fürtrefflichsten und besten wo nicht mehrer, doch gleichzuschätzen".

Sein Tod dürfte in die Zeit um 1530 fallen.

Hans Burgkmair.

Der materielle Wohlstand einer Stadt wirkt unverkennbar auch auf eine günstige Entwicklung von Wissenschaft und Kunst ein. Es können für diese Bemerkung unzählige Beispiele angeführt werden. So namentlich dient uns auch Augsburg, die alte Patricierstadt, zum Beweise, wie wir bereits an verschiedenen Künstlern gesehen haben.

Wie Nürnberg in Dürer, hatte Ausburg in Burgkmair den größten Künstler aufzuweisen.

Hans Burgkmair ist in Augsburg 1473 geboren; dessen Vater Thomas war auch Maler; durch diesen erhielt er den ersten Unterricht in der Kunst. Frühzeitig, bereits 1498, wurde er Mitglied der Augsburger Malerzunft. In der ersten Periode seiner Thätigkeit bewegt sich der Künstler noch in den Bahnen altdeutscher Kunst, zeigt aber dabei insofern einen Fortschritt gegen seine Vorgänger, als er die Charactere der in seinen Werken auftretenden Personen energisch, mit realistischer Auffassung betont.

Seine ersten Arbeiten vollbrachte er im Verein mit seinem Zeit- und Stadtgenossen Holbein dem älteren, für das Nonnenkloster der heil. Catharina in Augsburg. Im Capitelsaal des Klosters wurden sieben Altäre, gleichsam als Stellvertreter der sieben Hauptkirchen Roms aufgestellt, damit die Nonnen durch den Besuch dieser Altäre der Gnaden theilhaftig werden, die an den Besuch jener sieben Kirchen geknüpft waren. Der Form der Wände des gothischen Capitelsaales angepaßt, haben die Bilder Spitzbogenformat. Während man oben eine Scene aus der Passion Christi erblickt, zeigt das Hauptbild eine Kirche, welche die betreffende Basilica darstellen soll und verschiedene Scenen aus dem Leben des Heiligen, dem jene Kirche geweiht ist.

Burgkmair malte drei Bilder, zuerst die Basilica des heil. Petrus (1501), im nächsten Jahre die Lateranensische Basilica und 1504 die von S. Croce. Die Bilder befinden sich jetzt in der Augsburger Gemäldegallerie.

In derselben Gallerie ist auch ein Altarbild vom Jahre 1507, welches die Krönung der Maria vorstellt. Christus mit Krone und Krönungsmantel sitzt rechts und segnet seine links sitzende gekrönte Mutter; knieende Engel verherrlichen mit Musik und Gesang die Scene. Unten sieht man zwölf Heilige und das Christkind, erstere in Halbfigur, da Wolken die untere Parthie decken. Besonders in diesen männlichen und weiblichen Heiligen ist der Fortschritt des Künstlers bemerkbar, die Köpfe, fleißig nach der Natur modellirt, sehen sich wie Portraits an. Naiv ist Maria selbdritt aufgefaßt; die heil. Anna hält über den Armen Maria, die sehr jugendlich erscheint, und diese wieder das Christkind. (Siehe Abbildung S. 157.)

In diese Periode reichen auch zwei Bilder der Moritzcapelle in Nürnberg hinauf: auf einem sieht man die Hei-

ligen Christoph und Vitus, auf dem anderen Sebastian und Kaiser Maximilian, beide vom J. 1505.

In seiner weiteren Thätigkeit zeigt unser Meister eine solche Bemeisterung der Renaissanceformen, daß man gezwungen wird, anzunehmen, der Künstler habe Italien oder doch Venedig besucht, wenn sich auch diese Annahme durch kein Dokument beweisen läßt.

Seit etwa 1508 wählt er nicht allein für das Architectonische Renaissance-Formen, sondern wird auch in den Figuren freier, edler und ungezwungener.

Das erfährt man vor seinem Bilde aus dem Jahre 1510, das sich in Nürnberg befindet und Maria unter einem Baume sitzend darstellt, wie sie dem Kinde eine Traube reicht. Es ist bezeichnet: Johs Burgkmair pingebat in Augusta Vındelicorum M. D. X. Die Auffassung des Gegenstandes, die Zartheit der Behandlung, der Adel der Köpfe ist von einer solchen Vollendung, daß das kleine Bildchen zu den schönsten gehört, was deutsche Kunst in jener Zeit hervorgebracht hat. Ein Jahr vordem entstand ein großes Bild mit der Madonna und dem Kinde; erstere sitzt auf einem Renaissancethrone und reicht dem Kinde einen Granatapfel. Aus der Hertel'schen Sammlung kam das Bild in das Rathhaus zu Nürnberg.

Wir machen noch auf eine Kreuzigung vom Jahre 1519 aufmerksam, die sich in der Augsburger Gallerie befindet. Hier sind es insbesondere die Außenbilder der beiden Flügel, die den Künstler in seiner vollen Kraft zeigen. Links ist der heil. Kaiser Heinrich (II), rechts der heil. Georg. Letzterer, im Rittergewand der Zeit, hat mit dem bewimpelten Speer den Drachen erlegt, auf den wuchtig sein linker Fuß tritt, links steht der bärtige Kaiser mit Palme und Schwert, bei aller anspruchslosen Einfachheit doch eine majestätische

Erscheinung. Der Ausdruck der Köpfe zeigt Portraitcharacter. (Siehe Abbildung S. 160.)

Der Künstler hat in der That auch wirkliche Bildnisse gemalt. Die Münchner Pinakothek und Nürnberg besitzen solche Werke. Das interessanteste, das in Form eines Genrebildes auftritt, ist sein Eigenbildniß im Wiener Belvedere. Er hat sich hier mit seiner Frau, Anna Allerlahn, abgebildet, welche vor dem Meister mit aufgelösten Haaren sitzt und in der Linken einen Spiegel hält, in welchem zwei Todtenköpfe statt der Gesichter der Beiden sichtbar erscheinen. Die Inschrift im Hintergrunde gibt die Erklärung. Sie lautet:

Solche Gestalt unser Baider was:
Im Spiegel aber nix dan das.

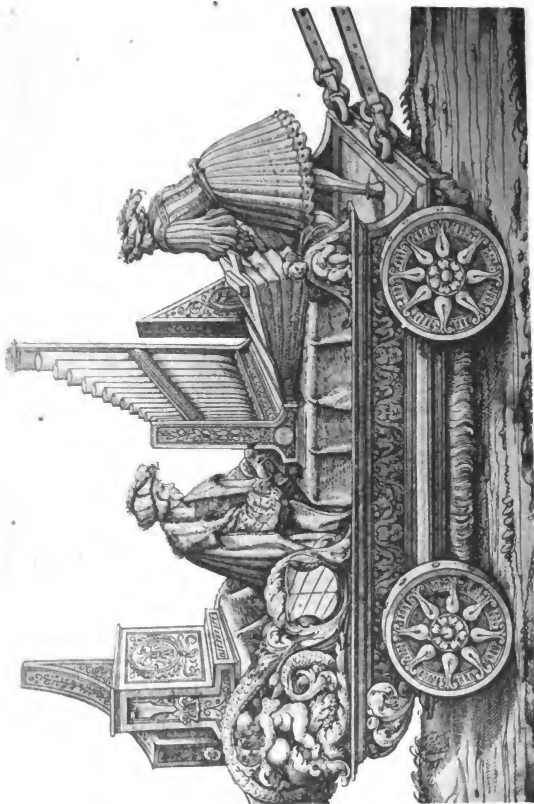
Das Bild entstand im Jahre 1529, und Burgkmair war damals, wie die weitere Inschrift besagt, 56 und seine Frau 52 Jahre alt. (Siehe Abbildung S. 169.)

Solche „Memento mori" waren jener Zeit, da die Pest Europa heimsuchte, oft ausgedrückt und bildlich dargestellt worden.

Die neue Kunstrichtung brachte es mit sich, daß Künstler es nicht unter ihrer Würde hielten, auch der Landschaft, als solcher, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Burgkmair hat gleichfalls bewiesen, was er auf diesem Pfade zu erreichen verstand, so namentlich auf dem Bilde mit Johannes auf Patmos in der Pinakothek zu München.

Auch für Wandmalerei war der Künstler in Anspruch genommen und es waren nach Sandrart's Zeugniß viele Façaden reicher Patrizierhäuser mit Werken seiner Kunst verziert die das nordische Klima indessen fast bis auf die letzte Spur vertilgt hat. (Sandrart nennt ihn Birkenmeyer.)

BURGKMAIR.



Aus dem Triumphwagen.

(Holzschnitt.)



Kaiser Max und Maria von Burgund.

(Aus dem Theuerdank.)



Jakob Fugger.

(Clair-obscur.)



Johann Paumgärtner.

(Clair-obscur.)

Wir würden der Kunstthätigkeit unseres Meisters nicht gerecht werden, wenn wir ihn nur als Maler und nicht auch als Zeichner für den Holzschnitt würdigen wollten. Auch hierin hat er Vorzügliches geleistet und wenn auch von Dürer beeinflußt, ist er doch sein ebenbürtiger Rivale geworden. In der Zeit, da der deutsche Humanismus die Ausbreitung der Wissenschaft sich angelegen sein ließ, waren Herolde erwünscht, die des Wissens Triumphe verkündeten. Der Holzschnitt war ein solcher Herold, der den Text begleitend, sein Verständniß wesentlich erleichterte. Die ersten Künstler arbeiteten für denselben, indem sie den Holzschneidern Zeichnungen lieferten und die Ausführung überwachten. Sie fanden damit einen guten Erwerb und ihr Name wurde weit verbreitet. Auch Burgkmair war auf diesem Gebiete sehr fleißig. Er beherrscht hier alle Gebiete, zeichnet Madonnen mit dem Kinde oder biblische Historien. Dabei verwendet er oft die herrlichsten Renaissanceformen zu Borduren. So z. B. bei der Delila, die dem Simson das Haar abschneidet (s. Abbildung S. 172). Der Künstler verlegt die Szene aus dem Gemach in's Freie, in den Schatten eines Baumes. Der heil. Sebastian auf einem anderen Blatte ist in eine Art Triumphbogen hingestellt (s. Abbildung S. 173). Für den Holzschnitt gewann Burgkmair an Jost Dienecker (De Necker) einen verständnißvollen Meister. Genanntes Blatt trägt auch neben Burgkmair's Namen das Monogramm des Holzschneiders.

Dann erschienen auch kleinere und größere Folgen, so z. B. Gruppen von drei berühmten Christen, ebenso viel Heiden, Juden und ähnliche Gruppen auch von Frauen. Allegorien waren beliebt, jeder Künstler bebaute in Zeichnungen dieses Feld. Von unserem Künstler besitzen wir zwei Folgen, die eine mit allegorischen Figuren der Tugen-

den, die andere mit solchen der Laster. Auch hier wieder überall ein prächtiger Renaissance-Aufbau. Als Muster dieser grandiosen Auffassung geben wir das Blatt mit dem Geize in Abbildung. (S. 176.) Dann kommen noch große Folgen von Holzschnitten und Buchillustrationen, die dem Kaiser Max ihr Entstehen verdanken. Für den Triumphzug dieses Kaisers allein hat Burgkmair 66 Tafeln gezeichnet. Complet ist das Werk selten zu finden. Um einen Begriff zu geben, wie die einzelnen Blätter aufgefaßt sind, bringen wir in Abbildung (S. 183) den Orgelspieler.

Noch bleibt zu erwähnen die große Folge der österreichischen Heiligen und Illustrationen zum „Weißkunig.“ Dieses Gedicht von Treitzsanerwein beschreibt in romantischer Fassung das Leben des Max, des letzten Ritters; es ist eine Art Wahrheit und Dichtung. Wie die Darstellungen selbst durch den Stoff, den sie behandeln, für die Culturgeschichte höchst interessant sind, so bekunden sie auch die Kunst des Zeichners, der sich so recht in seinem Element bewegte und in den Schlachtenbildern, Lagerscenen, Belagerungen wie auch höfischen Repräsentationen seinen Geist walten ließ. Aber auch das Familien- und Privatleben der Hohen ist darin treffend, ja drastisch geschildert. Als Knabe bekommt der junge Weißkönig (Maximilian) Edelknaben, die mit ihm Kurzweil treiben, Bolzen schießen, eine kleine Kanone abfeuern, mit Puppen ein Turnier aufführen. Dann werden ihm gelehrte Meister gehalten, die ihm Unterricht ertheilen; andere Jungen nehmen Antheil am Unterricht, um dem Prinzen Lust zum Lernen zu machen. Oder stellen sie etwa sogenannte Prügeljungen dar? Weitere Illustrationen zeigen, wie der Prinz die freien Künste betreibt, Malerei, Gesang und Musik, wie er sich weiter umschauen muß, um Mancherlei zu erlernen, wie die Erzerey (Bergbau), das Hand-

lungswesen, die Baukunst, das Fechten, die Platnerey (Waffenschmiedekunst), Kanonengießerei, das Reiten, Fechten und Tourniren, die Jagd und Fischerei. Er wird mit Maria von Burgund vermählt. Nach der Hochzeit sitzt er mit seiner Braut im Garten. Ein liebliches, naives Bild, das wir in Abbildung (S. 188) bringen. Wer wünschte das Zwiegespräch derselben nicht zu belauschen? Wir kennen den Inhalt: Eines lernt die Sprache des Andern.

So hat der Künstler uns mit Meisterhand das höfische Leben seiner Zeit vor die Augen geführt.

Wie bei Wohlgemuth finden wir auch bei Burgkmair eine Erinnerung an den Tod. Unter den Arkaden einer Stadt, deren Häuser und Canal unwillkürlich an Venedig erinnern, ist ein junges Paar vom beflügelten Tode überrascht worden; der junge Krieger ist gewaltsam zu Boden geschleudert, der Tod (noch kein Gerippe, wie er später aufgefaßt wurde), der den Fuß auf die Brust seines Opfers setzt, würgt dasselbe mit beiden Händen; das Mädchen will fliehen, aber der Tod hält sie mit den Zähnen am flatternden Gewande zurück. Es ist eine ergreifende Scene, welcher der Künstler vollstes Leben und Bewegung einzuflößen verstand; das Blatt könnte vollberechtigt neben italienischen Compositionen seinen Platz behaupten.

Dieser Holzschnitt ist mit mehreren Platten ausgeführt, um durch successiven Abdruck in verschiedenen Farben einen farbigen Druck (Clair-obscur oder Helldunkel) herzustellen. Das erwähnte Todtenbild ist vom Jahre 1510; es ist vom genannten de Necker geschnitten, der ausdrücklich für sich die Erfindung dieses Verfahrens in Anspruch nimmt.

Burgkmair hat auch für das Bildniß dieses Verfahren adoptirt und einige Zeichnungen auf diesem Gebiete beigesteuert; es sind darunter vorzügliche Blätter, welche beweisen,

daß die Manipulation große Fortschritte gemacht hat. Im Jahre 1511 erschien das Portrait des Papstes Julius II. und des Jakob Fugger (s. Abbildung S. 189), das Jahr darauf jenes des Johann Paumgärtner, welches Hauptblatt wir ebenfalls in Abbildung (S. 192) geben und endlich 1518 Kaiser Max zu Pferd. Da die Clair-obscurs in unserer Nachbildung sich wie Gemälde repräsentiren, auch des Künstlers Meisterschaft im Bildniß kennzeichnen, so dürfte ihre Abbildung an dieser Stelle gerechtfertigt erscheinen.

Der Künstler starb in seiner Vaterstadt im Jahre 1531.



Christoph Amberger.

Wir erwähnen hier dieses Künstlers mit einigen Worten, da er höchst wahrscheinlich ein Schüler Burgkmair's war. Zeit und Ort seiner Geburt sind unbekannt, doch wird man nicht irren, wenn man ihn um 1500 geboren sein läßt. Sandrart sagt von ihm: „Der wegen seiner herrlichen Arbeit wohlberühmte Christoph Amberger ist sonst so unbekannt, daß ich von Niemanden erfahren können, von wannen er oder seine Eltern oder sein Lehrmeister gewesen." Die Neuzeit hat über ihn wenig mehr enthüllt.

Daß er in Augsburg arbeitete, beweisen die Steuerregister der Stadt; er wird bis 1560 genannt. Wenn man den Künstler 1563 sterben läßt, so fände diese Vermuthung in den urkundlichen Angaben ihre Begründung.

Der Künstler hat sich besonders durch seine ausgezeichneten Portraits einen Ruhm erworben; in späterer Zeit ist

er in Italien gewesen, etwa kurz vor 1535, da ein Portrait die italienische Zeichnung: 1535 di Marzo trägt. Er scheint sich eingehend nach Werken des jüngeren Holbein gebildet zu haben; es wurden auch vielfach seine Bilder für Werke dieses Künstlers gehalten.

Von seinen besten Werken erwähnen wir ein Bildniß Kaisers Karls V. (1535), für das er das Dreifache des bedungenen Preises erhielt. Das Gemälde, jetzt in Siena, hatte schon „Sandrart „sehr lebhaft und wohlgefällig" genannt.

Im Maximilians-Museum zu Augsburg befinden sich die Bildnisse des Wilhelm Mörz aus Lindau und seiner Ehefrau Afra Rehm, beide vom Jahre 1533; wahrscheinlich haben sich die Dargestellten bald nach ihrer Hochzeit portraitiren lassen.

In die Zeit nach seiner italienischen Reise gehören die Bildnisse des Matthäus Schwarz und seiner Ehefrau Barbara Mangoltt (im Privatbesitz zu Dresden). Schwarz war Augsburger Bürger und Buchhalter bei Fugger. Derselbe hat ein Trachtenbuch angelegt, indem er sich in den verschiedensten Costümen, die er im Laufe der Zeit getragen hat, abmalen ließ. In einem zweiten Bande setzte der Sohn desselben, Veit Conrad, den Gedanken fort und ließ sich in gleicher Abwechslung malen. Kurze schriftliche Notizen die den sehr fein ausgeführten Miniaturen beigegeben sind, geben Aufschluß über die Personen und Begebenheiten. Beide Bücher befinden sich im Museum zu Braunschweig. Am Anfang des zweiten Buches sind die Bildnisse der Eltern (des Matthäus und der Barbara), wie die Schrift anzeigt, von Jeremias Scheffel gemalt und zwar als Copien von den Bildern, die Chr. Amberger 1542 gemalt hatte. Somit sind oben erwähnte Bildnisse als dessen Werke beglaubigt.

Das Wiener Belvedere besitzt zwei schöne Werke des Meisters, ein kleines Bild, das hinter Steineinfassung einen schwarzgekleideten Mann auf grünem Grunde zeigt. Ebenda ist das Bildniß eines Mannes, der einen braunen Pelzrock trägt. Dieses herrliche Portrait trägt links oben die Bezeichnung: 1535, di Marzo. (Siehe Abbildung S. 201.)

Von vorzüglich feiner Characterisirung ist des Meisters Bildniß des bekannten Kosmographen Sebastian Münster im Berliner Museum.

Von Kirchenbildern ist der große Altar im Augsburger Dome (1554); in der Mitte Maria mit dem Kinde, von musicirenden Engeln umgeben, oben die Dreifaltigkeit, auf den Flügeln die Patrone der Stadt, die Heiligen Ulrich und Afra. Bei St. Anna, ebenfalls in Augsburg, ist dessen Altarbild: Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen, auch München besitzt drei kleine Bilder mit heiligen Darstellungen.

Von seinen Façadenmalereien hat sich nichts erhalten.

Hans Holbein der ältere.

In demselben Hause, das Burgkmair bewohnte — so wird erzählt — lebte noch ein Maler, Hans Holbein, im Gegensatz zu seinem gleichnamigen berühmten Sohne, der ältere oder der Vater genannt. Und nicht allein die Kunst soll Beide zu Freunden gemacht haben, da einer Tradition zufolge Holbein Burgkmair's Schwester zur Frau gehabt haben soll.

Ueber die Lebensverhältnisse Holbein's sind wir nur spärlich unterrichtet, worüber wir uns nach so vielen Erfahrungen, die wir bereits gemacht haben, gar nicht mehr verwundern werden. Es sind leider selbst hervorragende Künstler, die staunenswerthe Werke hinterlassen haben, mit diesen in trüber Zeit fast ganz vergessen worden.

Holbein ist in Augsburg um das Jahr 1460 geboren. Wer sein Lehrer in der Kunst gewesen, ist unbekannt. Eine



Männliches Porträt.
(Belvedere in Wien.)

HANS HOLBEIN D. AELTERE.



Christus am Oelberg.

(Donaueschingen.)



Tod des hl. Paulus.

(Augsburg.)



Begräbniss des hl. Paulus.

(Augsburg.)

gewisse Verwandschaft seiner Kunst mit der M. Schongauer's ist nicht zu verkennen. Möglich, daß er dessen Schüler war; indessen konnte er sich auch nur nach dessen Werken gebildet haben. Im Jahre 1490 soll er in das Haus eingezogen sein, das Burgkmair bewohnte, vielleicht in Folge seiner Verheiratung mit dessen Schwester.

Unsere Aufmerksamkeit muß seinen Werken gelten, die sich bis auf uns erhalten haben; aber auch hier ist die Untersuchung nicht leicht, da sie zwei verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit angehören. Bis etwa 1508 zeigt er noch die alte Malweise, die der Zeit der Gothik angehört, dann treten Spuren der Renaissance auf, und wir werden nicht irren, wenn wir diese auf den Einfluß Burgkmair's zurückführen. Aber auch innerhalb dieser beiden Perioden besitzen seine Werke ungleichen Kunstwerth. Dies lag in dem Character der Zeit; hatte der Besteller gut bezahlt, dann leistete der Meister sein Möglichstes, wo nicht, da nahmen es diese mit der Ausführung nicht so genau und lieferten handwerksmäßige Arbeit. Man hatte seine besseren Werke früher seinem Sohne zugeschrieben und ihm nur die unbedeutendsten gelassen, wodurch dessen Ruhm geschmälert wurde. Die Forschung der Neuzeit hat ihm wieder zu seinem Eigenthume verholfen und so erscheint der Meister vor unseren Augen in seiner verdienten Würde.

„Er hat“, sagt Schnaase, „eine feine, malerische Empfindung, dramatische Lebendigkeit und scharf ausgeprägte Beobachtung für die einzelne Persönlichkeit.“ Damit aber inaugurirt er die neue deutsche Kunst.

Holbein wird 1499 auch Bürger von Ulm genannt, doch wird er daselbst nur zeitweilig, verschiedener Arbeiten wegen, sich aufgehalten haben.

Seiner frühesten Thätigkeit (1493) gehört ein Flügel-

altar im Dom zu Augsburg, welcher Scenen aus dem Leben der Maria enthält; die Auffassung ist noch ganz altdeutsch. Dasselbe gilt von dem kleinen Bildchen in Nürnberg: Maria mit dem Kinde thronend und von zwei Engeln mit Blumen beschenkt in einer gothischen Capelle. (1499). Derselben Zeit gehören auch zwei Altarflügel mit verschiedenen Heiligen grau in grau gemalt (bezeichnet Hans Holbain) in der Gallerie zu Prag.

Später, aber noch in der alten Auffassung, mögen die 12 Bilder entstanden sein, die sich in Donaueschingen befinden und die Passion zum Gegenstande haben. Während das Fleisch natürliche Farbe besitzt, ist alles übrige grau in grau gemalt. Daß der Meister in dem Werke etwas Vorzügliches schaffen wollte, ersieht man daraus, daß er fleißige Zeichnungen (jetzt in Basel) dazu machte. Es ist leicht möglich daß die 12 Tafeln Flügel eines großen Altarwerkes bildeten, dessen Hauptbild oder Statue Christus am Kreuz war. Wir geben das erste Bild in Abbildung (S. 204), Christus betet, von den schlafenden drei Jüngern umgeben, auf dem Oelberge, Judas und die Rotte ziehen durch die Gartenthür, während einige über die Gartenmauer steigen. Die Gewänder haben breiten Faltenwurf, in den Gesichtern offenbart sich ein fleißiges Naturstudium.

Wir haben im Leben Burgkmair's erwähnt, daß er die Bilder der sieben Hauptkirchen im Capitelsaal des Katharinenklosters gemalt habe. Auch Holbein war mitbetheiligt. Sein Bild der Basilica von St. Paul ist das vorzüglichste unter den sechs Bildern (wegen Raummangel wurden die Haupkirchen von S. Lorenzo und S. Stefano auf einer Tafel vereint), ja es ist ein Hauptwerk der Augsburger Kunst. In dramatischer Bewegung erzählt uns auf drei Tafeln des Bildes der Künstler die ganze Lebensgeschichte des Welt-

apostels. Links sieht man dessen Bekehrung und Taufe, dann wie er im Gefängniß seine Briefe an die christlichen Gemeinden schreibt. Das Mittelbild zeigt uns die Basilika in gothischer Form (man wollte also keine genaue Darstellung der in Frage stehenden Hauptkirchen geben), im Hintergrunde predigt der Apostel, weiter vor nimmt er vom heil. Petrus Abschied, und im Vordergrunde wird er enthauptet. (Siehe Abbildung S. 205.) Auf der Tafel rechts liegt dessen Leiche, das Haupt zu den Füßen gelegt, auf der Bahre und wird vom Papst und der Geistlichkeit verehrt; im Grunde ist der Leichenzug und rechts ist noch eine Episode aus seinem Leben angebracht, wie er in Damaskus im Korbe über die Stadtmauer herabgelassen wird. (Siehe Abbildung S. 208).

Die Anhäufung verschiedener Episoden in einem Bilde, erinnert noch an die alte Auffassung; vielleicht war ihm diese von den Nonnen vorgezeichnet, die ihre Andacht durch diese gemalte 'Predigt' heben zu können meinten. Das Werk wird wahrscheinlich um 1504 fertig geworden sein. Die Originalzeichnung zum Mittelbilde befindet sich im Berliner Kupferstichcabinet.

Eine zweite Basilika, die Holbein gleichfalls ausführte, ist die von S. Maria maggiore mit Darstellungen aus dem Leben der Maria und die Enthauptung der heil. Dorothea, der Namensheiligen der Stifterin dieses Bildes. Holbein bewegt sich auch in diesem Werke noch in der alten Kunstweise, doch bricht sich die neue Zeit unwillkürlich im Einzelnen die Bahn. Bei der letztgenannten Darstellung knieet die heil. Jungfrau Dorothea mit gefalteten Händen, den Schwertstreich des Henkers erwartend. Das Christkind im durchsichtigen Hemdchen, das der Heiligen ein Körbchen mit rothen und weißen Rosen darreicht, ist eine köstliche, naive Kindes-

gestalt, der Kopf des Henkers scheint Porträt zu sein. Das Werk trägt die Jahreszahl 1499.

In nächster Zeit hielt sich der Meister etwa zwei Jahre in Frankfurt am Main auf, wo er für das dortige Dominikanerkloster beschäftigt war. Das Städel'sche Institut daselbst bewahrt mehrere kirchliche Gemälde des Meisters, die aus dem genannten Kloster stammen.

Die Pinakothek in München besitzt 16 Bilder des Meisters, die ursprünglich einem Altarwerke angehörten, welches sich in der Klosterkirche zu Kaisheim befand, für welche es 1502 gemalt wurde. Die Innenbilder, mit vergoldeter Architectur, haben die Passion Christi zum Gegenstand, die äußeren Szenen aus dem Leben der Maria.

In diesen Bildern offenbart sich die geistige Gährung, in welcher der Künstler sich befindet. Man gewahrt ein energisches Streben nach naturalistischer Auffassung, die Handlung ist lebendiger, aber das Kunstkönnen vermag noch nicht immer und überall der Absicht des Meisters zu folgen. Von seinen Vorgängern hat er noch die Art beibehalten, die Feinde Christi in abschreckender Häßlichkeit darzustellen. Hierin erinnert er unverkennbar an Schongauer, der hier wohl sein Vorbild war.

Die Gährung gelangte schließlich zur Klärung; was er nach dem Kampfe mit veralteten Formen noch schuf, sind Knospen, die sein großer Sohn zur vollen Blüthe entwickelte.

Wie der Capitelsaal so besaß auch der Kreuzgang des Katharinenklosters Werke des Meisters. Man liebte es, verstorbenen lieben Angehörigen ein Bild mit Widmung an den Verstorbenen zu stiften und in der Kirche oder in den Kreuzgängen der Klöster anzubringen. So hatte Ulrich Walther 1502 eine solche Gedenktafel oder Epitaphium seinen beiden Töchtern Anna und Maria, die dem Katha-

rinenkloster angehört hatten, gestiftet. Das Mittelbild enthält die Verklärung Christi, rechts ist die Speisung der Fünftausend und links die Bildnisse der weiblichen Familienmitglieder. Der Maler wird zwar nicht genannt, aber die Kunstweise deutet unverkennbar auf Holbein hin, dem das Werk auch zugeschrieben wird.

Einer entschieden neuen Kunstrichtung gehört ein zweites Epitaphium, welches die Familie Schwartz ihrem Mitgliede, dem Bürgermeister Ulrich Schwartz errichten ließ. (1507).

Dieser Bürgermeister war wegen autokratischen Ausschreitungen 1478 in Augsburg hingerichtet worden. Das Votivbild zeigt oben Gott Vater, der auf die Fürbitte seines Sohnes und der Maria das Schwert des Zornes in die Scheide versenkt, unten knien 35 Familienglieder, darunter auch der Bürgermeister mit seinen dreien Frauen, seinen Söhnen und Enkeln, alle in gelungenen Porträts gegeben Am Schwertknauf steht das Monogramm H H mit einem Querstrich verbunden. Man glaubte lange, hier ein Werk des jüngeren Holbein zu besitzen, weil man sich nicht entschließen konnte, die trefflichen Bildnisse dem Vater zuzumuthen. Dem jüngeren Holbein gehört aber das Werk keineswegs, da dieser in der Zeit, da es entstand, erst zehn Jahre zählte.

Aus dem Katharinenkloster gelangten in das Augsburger Museum noch vier Tafeln, die den Meister bereits auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Sie sind mit dem Namen und dem Jahr 1512 bezeichnet und enthalten, ursprünglich zwei Altarflügel bildend, den Kreuzestod des heil. Petrus, die Enthauptung der heil. Katharina, ein Wunder aus dem Leben des heil. Ulrich, Bischofs von Augsburg (ein Gänsebraten wird in einen Fisch verwandelt; der Heilige, vergessend daß es Freitag sei, gab einem Boten ein Stück Fleisch; als

ihn dieser wegen Fastenbruches verklagen wollte, geschah jenes Wunder). Das vierte Bild besonders ist tief durchdacht und ungemein ansprechend. Anna und Maria sitzen auf einer Bank und halten das zwischen ihnen auf derselben stehende nackte Christkind, als ob sie es gehen lernen wollten. Die Aufmerksamkeit der beiden Frauen ist trefflich ausgedrückt; Maria, links sitzend, hat ein edles Antlitz, in dem sich die ganze Mutterliebe und Mutterfreude ausspricht, im göttlichen Kinde ist aber meisterhaft die Verschmelzung des Göttlichen und Menschlichen betont, die Freude eines Kindes, das die ersten Schritte begreifen lernt und das Bewußtsein des Gottessohnes, der zeigen will, daß er ohne Hilfe allein stehen kann und sich die Hilfe der Mutter und Großmutter nur im kindlichen Gehorsam gefallen läßt. (Siehe Abbildung S. 217.)

„Man hat mit Recht", sagt Schnaase, „stets etwas Jugendfrisches in diesen Bildern gefunden, aber es sind nicht die Spuren eines wenn auch noch so begabten Anfängers, die sich darin ausprägen, sondern die Zeichen einer neuen, jugendlichen Zeit. Man erkennt die Züge einer sicheren, kräftigen Manneshand, doch geleitet von der mehr und mehr wachsenden Kenntniß und der Freude am menschlichen Körper, den man nicht mehr nach auswendig gewußten manirirten Formeln bildet, sondern auf Grund ernsten Modellstudiums".

Wir kommen nun zu der letzten Kunstschöpfung unseres Meisters, die zugleich sein vollendetstes Hauptwerk ist und etwa dem Jahre 1516 angehört. Es ist ein Altar mit zwei Flügeln und befindet sich in der Pinakothek zu München. Das Mittel- und Hauptbild stellt die Marter des heil. Sebastian dar. Dieser ist an den Stamm eines mächtigen Baumes mit Stricken festgebunden, sein Gewand hängt von einem Ast herab. Im Kreise um den jugendlichen Mar-

tyrer stehen acht Männer, darunter vier Schützen; drei beschießen ihn mit Pfeilen, der vierte kniet im Vordergrunde und spannt seinen Bogen. Im Grunde ist die Stadt sichtbar. In den Zuschauern und Henkern offenbart sich zwar noch nicht die Freiheit der Gestalt, wie sie bei seinem Sohne hervortritt, auch ist der Kreis um den Heiligen etwas eng begrenzt — was wohl in der Anlage der Composition seine Erklärung findet. Aber ein lebendiges, dramatisches Moment herrscht doch im Ganzen und die Hauptfigur, der Heilige ist eine ebenso würdige als schöne Erscheinung. Die Stellung ist der Szene angemessen, der nackte Körper mit sichtlicher Liebe modellirt, der Ausdruck des Kopfes schmerzlich ernst, doch vom Schmerze nicht so überwältigt, daß darin einer männlich-festen Geduld und eines versöhnlichen Zuges nicht Raum gegeben wäre. Keine Engel, kein offener Himmel drängen sich in die Darstellung hinein, das Ueberirdische liegt allein im Blick des Märtyrers, dem gegenüber die Umgebung in ihrer Roheit und Grausamkeit in desto grellerem Widerspruche steht.

Werden die Flügel geschlossen, so erblickt man die Verküudigung, rechts kniet Maria vor dem Betpult, mit der heil. Geisttaube über dem Haupte, links schwebt der Erzengel, mit gestickter Dalmatica angethan, herab, mit der Linken ein Scepter haltend, mit der Rechten nach oben weisend. Besonders schön ist das innere, andächtige Lauschen auf den Inhalt der Botschaft im Gesichte wie in der ganzen Stellung und Wendung der Maria ausgedrückt. Beide Figuren trennt in der Mitte eine Säule, hinter welcher ein Stück des Obergewandes der heil. Jungfrau noch in die linke Tafel hinreicht.

Das Höchste aber erreichte der Künstler in den beiden heiligen Frauen, welche die inneren Flügel zieren. Hier hat

sich Holbein selbst übertroffen und Werke geschaffen, die seinem berühmten Sohne selbst im Zenith seiner Kunstthätigkeit zum Ruhme gereichen würden. Rechts steht die heil. Jungfrau Barbara, mit der Krone geschmückt, mit kostbarem Gewande angethan, den Kelch mit der Hostie mit beiden Händen haltend. Im Grunde der Thurm und der Eingang zu einem Garten. Man sieht die Heilige ordentlich züchtig einherschreiten, in dem ideal-schönen Gesichte, das keines leidenschaftlichen Ausdrucks fähig erscheint, prägt sich die makellose Jungfräulichkeit, in dem gesenkten Blicke die ernste Demuth aus. Auf dem linken Flügel erblicken wir die heil. Elisabeth, die Mutter der Armen und Kranken. Sie schwebt mehr als wenn sie ginge, als ob sie soeben vom Himmel herabgestiegen wäre, um Trost den Bedürftigen zu bringen, die sie umlagern. Einem Greise schenkt sie Wein in dessen Schale ein, aber mehr noch ihr mitleidsvoller Blick wird der Armuth Trost und Hülfe bringen. Dem Künstler ist es gelungen, neben der werkthätigen Liebe auch das demuthvolle Majestätische zu vereinigen. Was die alte Kunst an frommer Innigkeit besaß, das bringt der Künstler hier zum Ausdruck, aber er kleidet es in die Vollendung der Renaissanceform. (Siehe Abbildungen S. 220, 221, 224.

Wir haben Holbein, sonders bei den Epitaphien, zugleich als Bildnißmaler kennen gelernt. Er hat sehr viele Bildnisse seiner Zeitgenossen gezeichnet und in seinen Skizzenbüchern vereint. Eines davon ist noch in Buchform im Baseler Museum vorhanden, die Blätter eines zweiten sind in der Welt zerstreut, so namentlich in Bamberg, Kopenhagen und in reichster Anzahl in Berlin, 72 Blatt, die aus der Imhof'schen Sammlung stammen sollen. Die Zeichnungen, mit Silberstift auf Pergament ausgeführt, wurden sonst dem Dürer zugeschrieben, seit Waagen aber Holbein



Maria.

(Augsburg.)



Martyrium des hl. Sebastian.

(Alte Pinakothek in München.)



Die Verkündigung.
(Alte Pinakothek in München.)



Hl. Barbara und hl. Elisabeth von Thüringen.
(Alte Pinakothek in München.)

zugesprochen, freilich dem jüngeren Holbein, bis die neueste Zeit aus inneren Gründen dieselben ihrem rechten Urheber, Holbein dem älteren, vindicirte. Dieser zeigt sich in den Blättern als einen vollendeten Meister der Portraits. Man kann nicht mit weniger Mitteln einen Kopf entwerfen und ihm so prägnant den Character mittheilen.

In der Berliner Sammlung kommt auch des Meisters Eigenbildniß vor, ein ausdrucksvoller Kopf mit langem Haar und Bart, vom Jahre 1515. Der Künstler benützte seinen Kopf bei einem Bettler, die auf dem Altarwerke des heil. Sebastian zu Füßen der heil. Elisabeth knieen. Ein Beweis dafür, daß die Zeichnungen ihm angehören. Mehrere der Zeichnungen tragen Jahreszahlen, diese gehen von 1510 bis 1515. Vom Jahre 1511 ist die Zeichnung, welche die Köpfe der beiden Söhne des Meisters, Ambrosius und Hans, enthält; letzterer war 14 Jahre alt. Die Wendung seines Kopfes, fast Profil nach links, schließt die Möglichkeit aus, daß er sich selbst im Spiegel hätte zeichnen können. (Siehe Abbildung S. 233). Auch seinen Bruder Sigismund hat uns Holbein in einer Zeichnung hinterlassen.

Die Persönlichkeiten, welche das Skizzenbuch enthielt, gehören durchweg Augsburg an. Die Bevölkerung der reichen Patrizierstadt spiegelt sich klar in dieser Portraitgallerie ab. Kaiser Max hielt sich oft und gern in der Stadt auf und der Künstler fand Gelegenheit, denselben, bei Gelegenheit eines Ausrittes, leicht und schnell, zu Pferde sitzend, zu scizziren. Wir begegnen in der Sammlung ferner dem lustigen Rath des Kaisers, Kunz von der Rosen, der sein Schwert eben so tapfer zu führen wußte, wie er die Pritsche schonungslos schwang. (Siehe Abbildung S. 233.) Sein breiter, jovialer Kopf kommt mehrmals in der Sammlung vor. Unter den Augsburger Patriziern wählte sich

der Künstler so manchen schönen Kopf aus, so mehrere Mitglieder des Hauses Fugger. So namentlich erscheint Jacob Fugger, der Gründer des Familienreichthums, der den Beinamen „der Reiche" führte. Wir bringen die Zeichnung als Illustration (S. 236) und es dürfte interessant sein, diese Zeichnung Holbein's mit dem Holzschnitt Burgkmair's, die wir auf S. 189 gegeben haben, zu vergleichen.

Auf derselben Seite vereinigen wir mit Jacob Fugger das Bildniß der Hausfrau des jüngeren Ulrich Fugger, eine ebenso einfache als angenehme Erscheinung. (S. S. 136.)

Mit den Klöstern der Stadt scheint der Künstler eine lebhafte Fühlung besessen zu haben; es werden viele Mitglieder des S. Ulrichsklosters so getreu nach dem Leben abconterfeit, daß die Persönlichkeiten ganz realistisch vor uns stehen. Aber auch Bürger und Handwerker der Stadt, zuweilen auch ihre Frauen treten auf. Besonders der Kopf einer Bürgersfrau scheint den Künstler sehr interessirt zu haben, da er ihn in verschiedenen Variationen oft wiederholt. Wie die Inschrift sagt, ist es die Zunftmeisterin Schwartzensteinerin „der frommen Frawen tochter"; wir geben in Illustration die eine dieser Zeichnungen auf S. 157. Der Character einer um ihr Hauswesen besorgten rechtschaffenen Hausfrau spricht sich in dem Gesichte unverhohlen aus.

Aber auch Persönlichkeiten, die sonst durch eine Absonderlichkeit das Interesse der Stadtbürger wach riefen und wohl vielfach Gelegenheit und Stoff dem Stadtklatsch boten, setzten des Künstlers Silberstift in Thätigkeit.

Eine solche Persönlichkeit war das sogenannte Lomenetlin, eine Schwindlerin, die sich, Frömmigkeit heuchelnd, wie ein Wunder hinstellte und viele Leute betrog. Sie war vor längerer Zeit aus Augsburg wegen Unzucht und Ehebruch

zweimal ausgewiesen, kam aber jetzt (1511) mit der Maske einer frommen, ehrlichen Frau, die den Leuten weiß machte, sie brauche keine Nahrung zu sich zu nehmen. Holbein hat das ziemlich grobe Gesicht der Schwindlerin fixirt und wir geben es in Abbildung S. 137. Dazu schrieb er oben: „Lomenetly, das nit ißt" (d. h. ißt). Ihr Betrug wurde offenbar und sie, weil sie auch Kuppelei trieb, an den Pranger gestellt und aus Augsburg verwiesen. Später soll sie in Freiburg in der Schweiz erhängt worden sein.

Wenn man die Sammlung der Köpfe aufmerksam durchgeht, so wird man zu der Ueberzeugung kommen, daß die Zeichnungen nicht auf Bestellung gemacht sind, und daß Keiner der Abgebildeten dem Künstler dazu saß. Die Zeichnungen sind wie im Fluge erhascht, mitten aus dem Leben herausgenommen, meist wohl ohne Wissen derselben, gleichsam gestohlen und in das Büchlein eingetragen, damit sie dann bei den Gemälden als Vorlagen benützt werden. Deßhalb tragen auf seinen Bildern die Personen einen so lebensvollen Ausdruck, weil sie auf dem Studium der Natur, auf dem Portrait beruhen. Sie sind kostbare Dokumente, welche die hohe Meisterschaft ihres Urhebers beweisen.

Holbein der Vater galt als der beste Maler in Augsburg, man schätzte hoch seine Kunst und überhäufte ihn mit Aufträgen. Dennoch blühte ihm kein irdisches Glück und er hatte mit Noth zu kämpfen. Was die Ursache war und die Schuld daran trug, erfahren wir nicht; es wird nur berichtet, daß er mit Schuldklagen und Auspfändungen heimgesucht wurde, daß im Jahre 1517 sogar sein eigener Bruder Sigismund gegen ihn klagend auftrat, und daß er seit 1514 seine Steuern an die Stadt nicht begleichen konnte. Im Jahre 1517 wird im Steuerregister bemerkt, daß der Meister sich außerhalb Augsburgs aufhalte. Der Ort

seines Aufenthaltes wird nicht angegeben. Ob ihn die Noth zwang, seine Vaterstadt zu verlassen, oder ob ihn eine größere Arbeit in die Ferne rief, wissen wir nicht. Fast hat es den Anschein, daß die letztere Vermuthung begründet sei, da er nach Baseler Urkunden in Isenheim für das Antoniterkloster um 1511 beschäftigt war. Er soll da eine Altartafel gemalt haben, die ihn fast bis zu seinem Tode beschäftigte. Dieses sein letztes Werk kann aber nicht mehr nachgewiesen werden. Ebenso ist unbekannt, wo ihn der Tod überraschte. Dieser trat 1534 ein, denn in diesem Jahre wird er im Augsburger Handwerksbuch als verstorben angeführt.

Hans Baldung
(genannt Grün).

Dieser, aus Schwäbisch-Gmünd stammende Künstler, wo er um 1476 das Licht der Welt erblickte, gehört zwar nicht zu jenen epochemachenden Künstlern, die eine neue Richtung in ihrer Kunst inauguriren und damit auf eine oder mehrere Schulen einen nachhaltenden Einfluß ausüben. Dennoch ist er beachtenswerth, schon um des Umstandes willen, daß man erkennt, wie sich in seinem Kunstcharacter nach und nach drei verschiedene Künstler abspiegeln, deren Kunst ihn mächtig ergriffen und zu gleicher Thätigkeit entflammt haben.

Man hat den Künstler früher nur Grün oder Grien genannt und nahm das Wort Baldung für einen Taufnamen, der so viel wie Balduin bedeuten sollte. Es ist aber erwiesen daß Baldung sein eigentlicher Familienname war, Grün aber nur ein Beiname. Er selbst hat es auf

einem Bilde (in Freiburg) klar ausgesprochen in seiner Bezeichnung: „Joannes Baldung, cognomine Grien, Gamundianus.“

Man glaubt, er hätte diesen Beinamen von seiner Gewohnheit, sich stets Grün zu kleiden, erhalten, und in der That erscheint er auf zwei Gemälden, in denen er sich selbst darstellte, in lebhaft grüner Gewandung.

Ueber seine früheste Jugend wissen wir fast nichts, ebenso wenig ist sein Lehrer bekannt. Es ist nur ausgemacht, daß er seit 1509 in Straßburg als Bürger lebt; hier kann er schon früher sich aufgehalten und im bezeichneten Jahre das Bürgerrecht erworben haben. Die älteste Jahreszahl, die von seiner künstlerischen Thätigkeit Zeugniß ablegt, ist 1501; sie befindet sich auf einem mit Silberstift ausgeführten Bildniß des Kaisers Maximilian in seinem Skizzenbuche, das sich im Kupferstichcabinet zu Karlsruhe befindet. Seine frühesten Arbeiten legen es unwidersprechlich nahe, daß er die erste Einwirkung durch die Kunst M. Schongauer's erfahren hat. Ein unmittelbarer Schüler des Colmarer Meisters konnte er freilich nicht sein, aber Straßburg lag nicht fern von Colmar und die Kunstwerke des großen Meisters konnten wohl in Straßburg nicht unbekannt geblieben sein und haben sicher ihre Wirkung geübt, nachdem sie in weiter Ferne, bis nach Nürnberg hin, nicht ohne wohlthuenden Einfluß geblieben sind.

Zu seinen ältesten Arbeiten, die diesen Einfluß Schongauer's verrathen, gehören die Bilder in der markgräflichen Begräbnißkapelle des Klosters Lichtenthal bei Baden. Sie stellen die Himmelaufnahme der heil. Maria Egyptiaca und den Martertod der heil. Ursula vor; auf den Außenseiten sind sechs weibliche Heilige dargestellt. Bezeichnet ist das Werk mit dem Monogramm H B. Dieser Zeichnung oder

eines Monogramms, das aus H und G zusammengesetzt ist, bediente sich Baldung in seiner frühesten Zeit, später setzte er es aus H B G zusammen, wahrscheinlich, um mit dem öfters vorkommenden H B anderer Künstler nicht verwechselt zu werden. Es ist in der That seine Bezeichnung H B mißverstanden und seine Werke dem Hans Burgkmair, der gleich signirte, zugeschrieben worden. Im oben genannten Altarwerke ist unschwer sein Vorbild sowohl in der Zeichnung der Umrisse wie in der Lieblichkeit des Ausdrucks zu erkennen. Schwächer wird dieser Einfluß bei einem Flügelaltar, der sich in Wien in Privatbesitz befindet und das Martyrium des heil. Sebastian zum Gegenstande hat. Dieses Altarwerk trägt das Jahr 1507. In dieser Zeit macht sich ein Uebergang zu einer neuen Kunstweise bemerkbar, was gewiß nicht denkbar wäre, wenn der Künstler nicht neuen Einflüssen ausgesetzt gewesen ist, die sich mächtiger erwiesen, als die in der Jugend empfangenen. Der große Meister, der Baldung für sich gewann, war niemand anderer, als A. Dürer.

Wie die Wechselbeziehung eingeleitet wurde, wissen wir nicht. Sie wäre leicht erklärt, wenn man annehmen könnte, Baldung wäre um diese Zeit Schüler des großen Nürnberger Meisters gewesen; aber bis jetzt waren die Archive nicht so freundlich gewesen, uns darüber eine Mittheilung zu machen. Mit dem Fortschreiten der Kunst Baldung's wird aber der Einfluß Dürer's immer deutlicher und offenkundiger.

Vielleicht könnte obige Annahme, Baldung sei Dürer's Schüler gewesen, durch die Thatsache einen Grad von Glaubenswürdigkeit gewinnen, daß zwischen den beiden Künstlern eine persönliche Freundschaft bestand. Dürer suchte seinen Freund nach Möglichkeit zu fördern; auf seiner niederländischen Reise führte er reiche Kunstwaare (Kupferstiche und

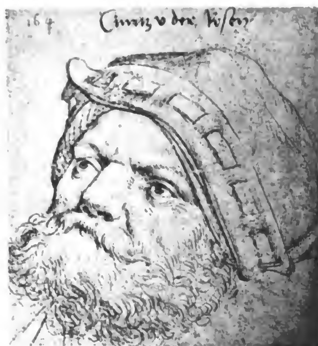
Holzschnitte) nicht allein seiner Erfindung mit, sondern auch von Baldung, die er auf dessen Rechnung verwerthete. Nach dem Tode Dürer's erhielt Baldung ein theures Andenken an den verstorbenen Freund, eine blonde Haarlocke von dessen Haupte, und diese hat sich bis heute, von einem Besitzer zum anderen durch glaubwürdige Zeugnisse begleitet, erhalten und kam in letzter Zeit aus der Hand des Malers E. Steinle in den Besitz der Kunstakademie in Wien.

War Baldung wirklich Dürer's Schüler, so konnte dieß nur kurz vor 1509 gewesen sein, da er seit diesem Jahre, wie oben bemerkt, in Straßburg ansässig und thätig war.

Seit Erfindung der Buchdruckerkunst war Straßburg eins der ersten Emporien des Buchdrucks und Buchhandels. Es kamen verschiedene Bücher mit Holzschnitt-Illustrationen auf und wie wir bei einer anderen Gelegenheit bemerkt haben, hielten es die ersten Künstler nicht unter ihrer Würde, für den Holzstock Zeichnungen zu entwerfen. Auch ließ der Eifer, Altargemälde zu stiften nach, und die Künstler fanden darum auf diesem neuen Gebiete einen Ersatz für den ausfallenden Gewinn, den sie sonst aus heil. Malereien bezogen. Wie Dürer, war auch Baldung ein trefflicher Zeichner und übte sich in die Zeichenweise seines Vorbildes so vollkommen ein, daß seine Federzeichnungen wenn sie kein Monogramm hätten, leicht für Dürer's Arbeit genommen werden können.

Noch war es Baldung vergönnt, ein Altarwerk zu schaffen, das nicht allein sein Meisterwerk „sondern vielleicht die großartigste Leistung der deutschen Kirchenmalerei aus dem 16. Jahrhundert" ist (Woltmann). Er erhielt im Jahre 1511 von der Stadt Freiburg im Breisgau den Auftrag, das Hochaltarbild für das Münster zu malen. Um die Arbeit an Ort und Stelle auszuführen, siedelt er in demselben Jahre nach Freiburg über, wo er bis 1516 wohnhaft bleibt,





Die Söhne Holbeins. — Kunz von der Rosen.

(Originalzeichnung in Berlin.)

Hans Holbein d. Aeltere.





Jakob Fugger. — Frau des Ulrich Fugger.

(Originalzeichnung in Berlin.)





Zwei Bildnisse.
(Skizzenbuch in Berlin.)



Der Tod eine Frau umarmend.

(Museum in Basel.)

in welchem Jahre das Werk vollendet wurde. Der Geist Dürer'scher Kunst leitet auch hier seine Hand; indessen hat doch ein anderer Künstler mit seinen Werken auf ihn einen gewaltigen Eindruck gemacht. Es ist M. Grunewald, dessen Farbenreiz, besonders in den glänzenden Lichteffecten, ihn zum Wetteifer anspornte. Der Boden war dafür ohnehin vorbereitet, in den Holzschnitten. welche mit mehreren Platten in Helldunkel, ausgeführt wurden, hatte Baldung bereits sein Streben nach Effect kundgegeben; dieses Streben brauchte also nur auf die Behandlung der Farben übertragen zu werden.

Das Münster ist „Unserer lieben Frau" geweiht und stellt das Mittelbild des umfangreichen Altarwerkes die Krönung der Maria durch Gott Vater und Christum dar. Der lichte Hintergrund, der sich sehr vertieft, scheint aus Wolken zu bestehen, die sich aber bei näherer Betrachtung als unzählige Engelköpfchen darstellen. Auch im Vordergrund ist die Szene von vielen Engeln belebt, welche musiciren und sich in allerlei neckischen Bewegungen gefallen. Der Künstler hat hier seinen Humor voll walten lassen. Die beiden Seitenflügel sind mit je sechs Apostelgestalten geschmückt, die gleichsam als Zeugen des Vorganges im Himmel erscheinen. Es sind kräftige Gestalten, die stark an Dürer erinnern, die Köpfe sind portraitartig individualisirt.

Das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung dar, das Volk erscheint in lebendiger Bewegung, wodurch die Composition etwas unruhig wird. Unter den Zuschauern des Calvarienberges befindet sich auch der Maler selbst heraussehend und einen Bart tragend. Die Außenseiten der Flügel und zwei unbewegliche Seitenbilder enthalten Szenen aus dem Leben der heil. Jungfrau: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung des neugeborenen Heilandes und

die Flucht nach Egypten. In diesen Marienbildern hat der Meister das Vollendetste geleistet. Der Engel der Verkündigung kniet fast im Grunde, daß ihn Maria hören, aber nicht sehen kann. Das einfallende Sonnenlicht ist trefflich im Bilde verwerthet. Bei der Heimsuchung ist die Gebirgslandschaft hervorzuheben; bei der Geburt Christi hat der Künstler ein Nachtstück geschaffen, welches wunderbarer Weise durch das vom göttlichen Kinde ausströmende Licht die Beleuchtung erhält. Poetisch aufgefaßt ist endlich die Flucht nach Egypten. Maria mit den Kinde reitet auf dem Esel, Josef geht mit Stab und Feldflasche an ihrer Seite; Engel klettern auf einer Palme herum, die sich über die Flüchtlinge neigt und einer springt auf das Thier herab und bietet dem Kinde Früchte dar. An diese poetische Composition schließt sich eine reizende Farbe an, wie auch die Landschaft zur harmonischen Stimmung des Ganzen beiträgt. Das Werk ist mit dem Monogramm H B G bezeichnet, das er nun für die Folge beibehielt.

Aus dieser Zeit hat sich noch das Bildniß eines blonden jungen Mannes erhalten, das sich im Belvedere zu Wien befindet. Da es 1515 datirt, also noch während des Aufenthaltes des Künstlers in Freiburg gemalt ist, so dürfte der Dargestellte ein Freiburger sein. Leider ist der Name nicht bekannt.

Im Jahre 1516, da das Altarwerk fertig geworden ist, kehrte Baldung nach Straßburg zurück, wo er sein Bürgerrecht wieder von Neuem erwerben mußte.

Aus dem nächsten Jahre besitzen wir zwei kleine Bilder seiner Hand, die uns seine Kunst und Auffassung wieder von einer ganz neuen Seite zeigen. Die Bilder befinden sich im Museum zu Basel und haben eine Personification des Todes zum Gegenstande. Solche Darstellungen waren da

mals sehr beliebt; das häufige Auftreten der Pest predigte die Vergänglichkeit und ließ den Tod als eine mitleidslos thätige, grausame Macht fast plastisch erscheinen. Gerade die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts besitzt eine ganze Gallerie solcher Todesbilder und der Künstler griff gern zu diesem Gegenstande, da er auf die manigfachste Art das Eingreifen der dunkeln Macht in's Leben characterisiren konnte. Mit Vorliebe wählte man bei diesen Einzeldarstellungen (im Gegensatz zu den Todtentänzen), um den Gegensatz desto greller zu markiren, junge, blühende Menschen, die vom Tode überrascht und bewältigt werden. Es lag nahe, den Tod als einen Geliebten darzustellen, der sich der Jungfrau als Bräutigam nähert, um sie zu küssen und als seine Braut heimzuführen und in's Grab zu betten.

So sehen wir auf beiden genannten Bildern unseres Künstlers Mädchen in der Blüthe des Lebens. Das eine bemüht sich, das sinkende Gewand zurückzuhalten und wendet schmerzvoll den Kopf zurück, wo in ihrem Rücken der Tod steht, sie an Kopf und Brust packt und grinsend mit seinen Zähnen einen Kuß auf ihre Lippen preßt. (S. Abbildung S. 240.)

Auf dem zweiten Bilde, das ein Gegenstück zum vorigen bildet, sehen wir gleichfalls ein nacktes Mädchen, das vom Tode bei den langen, blonden Haaren gepackt wird, worüber es die Hände schmerzhaft ringt und große Thränen vergießt. „Hie mußt du in" lautet die Inschrift, so spricht der Tod das Mädchen an, auf das offene Grab hinweisend. (Siehe Abbildung S. 249.)

Die Bilder sind auch insofern interessant, als man sieht, wie der Meister das Nackte auffaßte. Obgleich von Dürer beeinflußt, scheint er doch nach dem Leben fleißige Studien

gemacht zu haben. Das zeigt sich insbesondere in der Modellirung und plastischen Durchbildung des Körpers.

Minder glücklich war Baldung mit dem Bilde der Gallerie Liechtenstein in Wien, welches durch nackte Weiber die Altersstufen darstellen soll. Weitere Bilder, die wir aber nicht einzeln durchnehmen können, besitzt Stuttgart, Berlin, München. In Aschaffenburg ist die Geburt Christi vom Jahre 1520, eine Nachbildung des Gegenstandes auf dem Freiburger Altarwerk; auch hier ist es ein Nachtstück, auch hier wieder geht alles Licht vom Christkinde aus. Wahrscheinlich gefiel der Gedanke am genannten Altarwerk einem Kunstfreunde, für den ihn der Meister wiederholen mußte.

Zu den schönsten Bildern in kleinem Formate gehört aber das Martyrium der heil. Dorothea in der Prager Gallerie. Das Fest dieser Heiligen fällt in den Winter (6. Februar), weshalb der Künstler die Szene in einer köstlich componirten Winterlandschaft vor sich gehen läßt. Dorothea kniet und erwartet den Schwertstreich des Henkers, während ein mit Rosen bekränzter Engelknabe sich der heil. Jungfrau nähert und ihr ein Körbchen mit Rosen darreicht. Als Zuschauer erscheint der Advocat Theophilus mit Gefolge. Der Künstler hat im Hintergrund noch eine Episode des Martyriums dargestellt; dasselbe Knäblein reicht dem Theophilus in der Thür des Gebäudes die ihm von der Heiligen gesandten Rosen. Die Legende erzählt nämlich: Dorothea sprach zum heidnischen Jüngling; Nun gehe ich zu meinem Bräutigam! Theophilus wünschte von diesem Bräutigam etwas zu hören oder zu sehen. In der Nacht nach dem Tode der Jungfrau brachte ein Engel demselben ein Körbchen mit Rosen, worauf sich dieser bekehrte.

Die auch in Straßburg eingeführte Reformation machte der kirchlichen Malerei fast vollständig ein Ende. Dies ge-

schah um 1530. Neue Bilder wurden für Kirchen nicht mehr gemalt, ja man beseitigte vielfach die bestehenden. Das erklärt uns, wie so viele Kunstwerke in jener Zeit zu Grunde gehen konnten. Vielleicht für einen katholisch gebliebenen Privatmann hat der Meister 1530 die Halbfigur einer Maria mit dem Kinde gemalt (jetzt in der Liechtenstein-Gallerie in Wien). Die Magdalena vor dem auferstandenen Christus, den sie für den Gärtner hält (in Darmstadt) ist vom Jahre 1539 und hat vielleicht einen ähnlichen Ursprung. Dieses Jahr ist das letzte, welches auf seinen Gemälden erscheint. Aber auch Bilder profanen Inhalts fanden in dieser Zeit geistiger Gährung keine Abnehmer. Die Palette feierte.

Da öffnete sich den Künstlern, die nicht rasten konnten, ein neues Feld der Thätigkeit. Man verlangte von Seite speculativer Bücherverleger Illustrationen für die erscheinenden Bücher. Wie wir bereits bei anderen Künstlern gehört haben, ergriffen diese gerne diese neue Thätigkeit, die ihnen Gelegenheit bot, ihre Kunst weiter zu bethätigen und sich Geld zu verdienen. Sie wandten sich derselben mit um so größerer Freude zu, als sie jetzt ihre Gedanken, ihren Humor frei und ungebunden schalten lassen konnten, denn bei heiligen Gemälden für das Gotteshaus bildete die kirchliche Vorschrift immerhin eine Schranke, die nicht überschritten werden durfte.

Wir würden darum den Character Baldungs unvollkommen geschildert haben, wenn wir die Aufmerksamkeit nur auf dessen Gemälde hingelenkt hätten. Wir sind gezwungen, auch seine Zeichnungen und Holzschnitte zu revidiren, um das Bild des großen Künstlers zu vervollständigen. Dies ist uns um so leichter, als Baldung seine Zeichnungen meist sehr fleißig durchzuführen pflegte, so daß sie

uns Gemälde ersetzen und den ganzen Kunstcharacter des Meisters offenbaren.

Ein kostbares Denkmal des fleißigen Studiums nach der Natur besitzt das Kupferstichcabinet in Karlsruhe, nämlich zwei Scizzenbücher des Meisters, in das er seine Gedanken und Studien einzutragen pflegte: Sie enthalten Zeichnungen, die mit dem Silberstift ausgeführt sind und Theile des menschlichen Körpers, Acte, Gewandstudien, Waffen, Thiere u. s. f. enthalten. Auch landschaftliche Studien kommen vor, sowie Ansichten von Städten und Burgen.

Unter den öffentlichen Sammlungen, welche Handzeichnungen des Meisters besitzen, ist Basel zu nennen, wo derselbe reich vertreten ist. Eine derselben mit einem Weibe in leichtem, fliegenden Gewande, mit einem Pokal in der Hand, beweist, daß auch die Renaissanceform nicht spurlos am Meister vorübergegangen ist. Auch Berlin besitzt im Kupferstichcabinet des Museums kostbare Zeichnungen von Baldung, so einen großen Carton mit Christus am Kreuz, die Halbfigur einer Frau (1519) und eine große, runde Zeichnung, welche die in jener Zeit oft wiederkehrende Darstellung der drei Königssöhne enthält, die sich nach dem Tode des Vaters um die Herrschaft streiten. Dieser Streit soll damit seine Erledigung finden, daß sie nach der Leiche ihres Vaters mit Pfeilen schießen sollen. Einer weigert sich, es zu thun, und wird als der echte Sohn erkannt. In den Uffizien zu Florenz (Adam und Eva, Hercules) in London (Madonna mit Engeln), Stuttgart und anderen Sammlungen befinden sich verschiedene Handzeichnungen von ihm. Besonders ist der Meister in der Albertina zu Wien trefflich vertreten. Hervorragend sind folgende: Eine Federzeichnung vom Jahre 1533, Christus am Kreuz, welche in einer Technik hergestellt ist, die jener des A. Dürer vollkommen gleich kommt. Auch der

Ausdruck des Gekreuzigten, die Modellirung des Körpers läßt nichts zu wünschen übrig. Anmuthig sind ferner drei jugendliche, weibliche Köpfe. Was die Zeit Merkwürdiges brachte, was der Volksglaube und die Literatur betonte, mußte auch den Künstler beeinflussen und herausfordern, den Zeitgeist in seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen. Wie Baldung den Tod in seine Kunst einführte, haben wir oben gesehen; auch in Zeichnungen schlägt er denselben Ton an. In der Albertina ist eine solche, welche drei edle Reiter darstellt, die in einem Hohlwege drei Todten (die als Gerippe erscheinen) begegnen. Es ist die alte Geschichte, die wahrscheinlich einem Gedichte entlehnt, bereits im 13. Jahrhundert in Frankreich unter dem Titel: Li trois Mors et li trois Vis auftritt. Es wird in der Form der Allegorie das nach Genuß begehrliche Leben der Vergänglichkeit entgegengesetzt. Beweis dafür ist die Inschrift eines Holzschnittes, der sich in Berlin befindet. Auf dem Spruchbande des einen Skelettes steht nämlich:

Was ihr seid, das waren wir,
Was wir sind, das werdet ihr.

Noch ein anderer Gedanke war damals modern und beschäftigte viele Geister: der Glaube an die Hexen. Auch diese Nachtseite des menschlichen Denkens, die im Aberglauben ihre Wurzel besaß, gab den Künstlern Gelegenheit, in ihrer Weise der Sache nahe zu treten. Hans Baldung, der einen kühnen, phantastischen Zug besaß, ergriff die Gelegenheit mit Eifer. In der Albertina ist eine in Clair-obscur ausgeführte Zeichnung auf braunem Papier, weiß gehöht, die in diesen Kreis gehört. Drei nackte Hexen bereiten sich auf den Sabbath vor; eine alte Hexe von abschreckender Gestalt unterweist eine junge, wie sie ihren Körper in eine fast unmög-

liche Stellung zwingen soll. Die dritte hält einen Topf mit Feuer empor, bereit, irgend ein Holzscheit anzuzünden, um sich auf dessen Rauchwolken zum Blocksberg hinauf zu schwingen. (S. Abbildung S. 252.)

Was eine Allegorie, die sich in derselben Sammlung befindet und mit denselben technischen Mitteln wie das vorige Blatt, ausgeführt ist, zu bedeuten hat, dürfte schwer zu errathen sein. Ein nacktes, junges Weib, dessen Füße an zwei Kugeln befestigt sind, versucht mit aller Anstrengung wie es der Körper verräth, vorwärts zu kommen, indem es sich auf zwei Krücken stützt. Der kleine Amor, der dem Weibe den einen Stock neckisch wegziehen will, stempelt dieses wohl zu einer Venus. Vielleicht wollte der Künstler sagen, daß die irdische Liebe (an die Erde gefesselt) nur Unangenehmes bringt und jeden freien Aufschwung hemmt? (S. Abbildung S. 253)

Wenn uns Baldung's Zeichnungen wesentlich eine Characteristik seiner Kunstweise erleichtern, so vervollständigen seine Holzschnitte dieselbe noch mehr. Baldung zeichnete viel und fleißig für den Holzstock. Man zählt etwa 150 Blätter nach seinen Zeichnungen, darunter kostbare Holzschnitte, besonders solche, die in Helldunkel ausgeführt sind. Jede öffentliche Sammlung besitzt einen Theil derselben und es ist darum Jedem Gelegenheit geboten, sich über den Künstler zu unterrichten. Dieser zeigt auch hier seine lebhafte Phantasie, die er sogar bei heiligen Gegenständen in einer Weise walten läßt, die ihm bei seinen Gemälden wohl nicht zugestanden worden wäre. Es ist zu bemerken, daß er heilige Szenen gern in ein genrehaftes Gewand kleidet. Zu den ältesten Holzschnitten gehören jene, die er als Illustration zu Geiler von Kaiserberg's Schriften geliefert hat. Anmuthig ist insbesondere das Blatt, aus „die geistliche Spinnerin"



Der Tod eine Frau bei den Haaren ziehend.

(Museum in Basel.)



Die Hexen.

(Albertina in Wien.)



Fortuna?
(Albertina in Wien.)



Die hl. Elisabeth.

(Originalholzschnitt.)

in dem er die h. Elisabeth von Thüringen im Kreise ihrer Frauen spinnend, darstellt. Das Gesponnene pflegte die Heilige dann an Arme zu vertheilen. (S. Abbildung S. 256.)

Die Holzschnitte, welche die zehn Gebote erklären, enthalten gleichfalls Darstellungen aus dem Leben.

Eine naive Idylle spielt sich auf dem Blatte mit Maria in der Laudschaft ab; das Irdische ist mit dem Ueberirdischen auf eine so sinnige Weise vermählt, daß man mit rechtem Vergnügen die Composition betrachtet. Maria, mit dem nackten Kinde im Schooße, sitzt unter dem Baume und hält das offene Buch, um der Andacht zu pflegen. Doch wird ihr bald die nöthige Sammlung zerstört: ein Engel fliegt herbei und bringt dem Kinde einen Apfel, nach dem dieses lebhaft greift. Ein ganzer Schwarm von neckischen Engelknäbchen belebt die Scene, zwei halten die Krone über der h. Jungfrau, einer faßt den Mantelzipfel derselben, um ihn in die Höhe zu ziehen, ein anderer springt über den Zaun, vorn spielt einer die Laute, dem, nachlässig auf den Rasen liegend, ein anderer zuhört. Am tollsten treibt es der letzte, der sich so tief niederbeugt, damit er sich die Landschaft durch die Füße verkehrt ansehe. (S. Abbildung S. 265.)

Wenn auch nicht dem Gegenstande, so doch der Form nach ist diesem Holzschnitt ein anderer verwandt, der den Namen „Die Mütter oder die Kinderaue" führt. Zwei in der Landschaft sitzende nackte Mütter sind von zehn Kindern umgeben; das eine ist an der Brust der einen Mutter, einen zweiten Säugling hält die andere in den Armen, die übrigen größeren Jungen unterhalten sich in ihrer Weise: zwei Paare balgen sich, das eine um den Eßlöffel, einer steigt auf den Baum, ein zweiter auf den Rücken seiner Mutter, ein dritter

hält die Tafel mit dem Monogramm. Es ist das Bild einer glücklichen Fruchtbarkeit. (S. Abbildung S. 268.)

Phantastisch und doch ergreifend ist der an der Martersäule zusammensinkende Christus, sowie auf einem zweiten Holzschnitte dessen Leichnam, den Engel zum Himmel emportragen. Die Apostelfiguren des Meisters hingegen sind ernste und wuchtige Charaktergestalten.

Unter den weltlichen Darstellungen wären dann, als besonders charakteristisch hervorzuheben: ein Bacchanal, in dem Silen in voller Trunkenheit eingeschlafen ist und von einem übermüthigen Bachusknaben auf eine ausgelassene Weise in seiner Ruhe geneckt wird. Daß der Hexenglaube auch auf diesem Gebiete in bildlicher Darstellung auftritt, wird nicht befremden. Im ersten Augenblick wird man sicher die drei Parzen auch für Hexen halten können. Wir sehen drei nackte Weiber, die Jüngste hält den Spinnrocken, die Mittlere zieht den Faden, beide sitzend, die älteste, stehende Parze, schneidet ihn entzwei: Ein Knabe sitzt zu den Füßen der Mittleren und pflückt eine Blume. So wird der Lebensfaden zerrissen, so die Lebensblume geknickt. Vielleicht wollte der Künstler zugleich drei Lebensalter des Weibes darstellen, welcher Gedanke von Dürer und seinen Schülern ebenfalls zur bildlichen Darstellung sich entwickelte.

Ohne emythologische Verhüllung treten aber die Hexen auf einem anderen Holzschnitte offen auf. Wir überraschen sie bei ihrer Blocksberg-Toilette. Drei nackte Hexen sitzen um ein Feuer herum, die eine macht sich mit dem Salbengefäß etwas zu thun, die vierte segelt bereits auf dem Bocke durch die Luft dahin. Mistgabeln und Knochen liegen vorn auf der Erde umher. Das Blatt ist vom Jahre 1510.

In späterer Zeit hat Baldung mehrere Holzschnitte mit Pferdegruppen herausgegeben. Diese erscheinen etwas

schwerfällig, was vielleicht auf die Vorbilder zurückzuführen ist, beweisen aber, daß der Künstler mit großem Fleiße dem Studium der Natur oblag.

Wir sehen also, wenn wir auf die reiche Thätigkeit unseres Meisters einen Rückblick werfen, daß derselbe ein weites Feld bearbeitete und überall als ein Künstler erscheint, dem hohe Begabung, lebhafte Fantasie und großer Fleiß nicht abzusprechen ist. Obwohl mit der Kunst Dürer's in nahe Berührung tretend, hat er sich doch seine Originalität zu wahren verstanden. Eine derbe Natur, hat er dem volksthümlichen Glauben — und Aberglauben gern seine Kunst geliehen und stand mit derselben so recht in der Mitte seiner Zeitgenossen, die gewiß seine Compositionen mit Verständniß und Anerkennung aufgenommen haben.

Im Jahre 1545 wurde Baldung in den Rath der Zunft erwählt, doch genoß er diese Auszeichnung nicht lange, da er noch in demselben Jahre starb.



Nicolas Manuel.

(Deutsch).

Dieser Künstler führt uns nach der Schweiz, deren berühmtester Maler der alten Zeit er geworden ist. Der Ursprung Manuel's ist in manches Dunkel gehüllt und wenn die Forschnng unserer Tage durch Benützung von Urkunden auch manches Räthsel gelöst hat, volles Licht ist damit doch nicht erzielt worden. Manuel ist der Sohn der Margarethe Frikart, der unehelichen Tochter des Stadtschreibers Thüring Frikart und eines unbekannten Vaters. Es hat aber die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß er der Sohn des Emanuel de Alamanis, eines Apothekers in Bern sei. Die Familie desselben war vor Zeiten aus Italien in die Schweiz eingewandert. Warum er die Tochter des Stadtschreibers nicht als Weib heimführte, bleibt unbekannt. Es scheint der Stadtschreiber Schuld daran gewesen zu sein. Nicolaus ist nach der Tradition 1448 geboren;

er führte den Namen Nicolaus als seinen Taufnamen und legte sich den Familiennamen des Vaters in deutscher Übersetzung bei (Aleman = Deutsch). Als er aber später in's öffentliche Leben trat, legte er diesen Namen wieder ab und machte den Taufnamen seines Vaters (Emanuel) zu seinem Geschlechtsnamen: Manuel.

Er scheint in seiner Jugend einen sehr mangelhaften Schulunterricht genossen zu haben, den selbst seine angebornen Anlagen nicht ersetzen konnten. Als er selbst zum Bewußtsein dieses Mangels in seiner Erziehung kam, war es ihm nicht zu verdenken, daß er gegen seinen Großvater einen besonderen Groll nährte, nachdem er ihm auch die Schuld am Fehltritt seiner Mutter und an seiner illegitimen Geburt beilegen mußte.

Was ihn bestimmte, die Kunst zum Lebenslauf zu erwählen, wissen wir nicht, ebensowenig, wo er den ersten Kunstunterricht erhielt. In Italien war er nicht und konnte darum bei Tizian, wie man aus einer falsch verstandenen Stelle bei Ridolfi schließen wollte, auch nicht gelernt haben. Auch hat er in seiner Kunst nichts, das italienischen Einfluß verrathen würde, er ist ein deutscher Künstler, ein echtes Kind seiner Zeit und ihrer Verhältnisse. Am ehesten dürfte er, freilich nur mittelbar, von Dürer beeinflußt worden sein, denn in Basel ist eine Zeichnung von ihm, die er nach Dürer's Kupferstich: „Die große Fortuna" gemacht hat.

Leider war des Meisters Kunstthätigkeit oft längere Zeit durch Beschäftigungen anderer Art unterbrochen worden. Er war nämlich nicht allein Maler, sondern auch Dichter, Kriegsmann, Staatsmann und unermüdeter Förderer der Reformation in seiner Vaterstadt. Bereits 1512 wurde er in den großen Rath gewählt; doch konnte er dabei die Kunst noch bis 1522 ausüben. In letztem Jahre dichtete

er zwei Fastnachtsspiele, die wie Raketen gegen die Herrschaft des Papstes in die Menge fuhren: Seitdem scheint er Feder und Pinsel vereint geführt und beide als Schwert für die Reformation und gegen den Papst geführt zu haben.

Als Künstler pflegte er verschiedene Kunstformen; er malte in Oel und al fresco, zeichnete für Glasbilder und den Holztchnitt und soll sich auch als Baumeister versucht haben.

In seiner frühen Kunstperiode war Manuel auch für Kirchenmalerei in Anspruch genommen worden. Von diesen Bildern hat sich nur Weniges erhalten. Im Berner Kunstverein befindet sich ein beiderseitig bemalter Altarflügel. Der Künstler wählte für die heiligen Personen das Costüm seiner Zeit und was wir bei Baldung gesagt haben, trifft auch bei ihm ein, nämlich, daß er die heil. Szenen in Form von Genrebildern componirte und die Gesichter porträtartig individualisirte. Die eine Seite des erwähnten Altarflügels zeigt uns den heil. Lucas vor der Staffelei, die Madonna malend, die indessen in der Darstellung nicht erscheint. Vielleicht erscheint sie ihm in einer Vision und wäre der Lichtstrahl, der von oben herabfällt, als von ihr ausgehend anzunehmen. Die Farben sind bunt, was der Zusammenwirkung Eintrag macht; auch Zeichenfehler machen sich bemerklich und wirken störend.

Besser ist das Bild der Kehrseite, die Geburt der heil. Jungfrau. Die Lokalität ist eine echte deutsche Wochenstube, wie sie auch Dürer für denselben Gegenstand in seinem Leben der Maria auffaßte.

Ein zweites noch erhaltenes Kirchenbild, das aus der Auerbach'schen Sammlung in das Museum zu Basel kam, stellt die Verehrung der heil. Anna dar. Diese erscheint in der Höhe des Bildes, das Christkind auf dem Arme tragend.

während Maria in ihrem Schooße kniet. Ueber der Gruppe offenbart sich auf einem Regenbogen Gott Vater, mit der Rechten segnend; zu beiden Seiten erblickt man die Heiligen Jacobus und Rochus, unten eine Gruppe Pestkranker und die Familie des vornehmen Stifters. Die heil. Anna wurde als Schutzpatronin gegen Blattern, Rochus als Schutzheiligen gegen die Pest verehrt, der heil. Jacob erscheint hier wahrscheinlich als Namenspatron des Stifters, dessen Name unbekannt ist. Die Zeit scheint Ursache zu sein, daß die Harmonie der Farben in dem Bilde zerstört ist.

Eine kunstreich gemalte Passion Christi, in Oel gemalt, von der Sandrart als im Rathhaus zu Bern befindlich berichtet, ist verloren gegangen. Verschwunden sind auch die umfangreichen Wandmalereien des Meisters. Wir besitzen aber Copien derselben und schriftliche Kunde von ihrem Inhalte. Manuel besaß ein Haus an der Kirchgasse in Bern. Dieses Haus schmückte der Künstler 1518 mit Fresken aus. Ein altes Männchen, mit der Krone auf dem Haupte, betet einen auf einer Säule stehenden Götzen an, wozu ihm üppige Frauen zu rathen scheinen. Auf einer Estrade oben sieht ein junger Krieger mitleidig auf die Szene herab, er ist von Mönchen und Weibern umgeben. Es ist hier offenbar der Götzendienst Salomon's gemeint, aber in der biblischen Szene muß irgend eine Beziehung zum Künstler selbst gelegen haben. Ein Knabe hält die Inschrift: „O Salomo, was dust du hie? der wysest so uf erden jeh von frowen lyb ward geboren, macht Dich ein wyb zu einem toren?" Manuel besaß in Wort und Bild eine satyrische Ader und so wird er mit dem Salomo an Jemanden seiner Umgebung gedacht haben und dieser Jemand dürfte sein Großvater sein, der in demselben Jahre im höchsten Alter seine junge Magd geheirathet hatte. Von dem Wandgemälde hat sich

eine Zeichnung erhalten, nach welcher eine Lithographie hergestellt wurde. Einen großen Ruhm erwarb sich Manuel mit einem anderen Werke, das auf die Wand gemalt wurde. Es ist sein berühmter Todtentanz. Die Todtentänze sind sehr alten Ursprungs, sie gingen ohne Zweifel aus den geistlichen Mysterien hervor, die im Mittelalter die geistlichen Feste begleiteten. Später hat sich der Orden der Dominikaner der Sache bemächtigt und in seinen Klöstern Todtentänze auf die Mauern malen lassen, weil sie die Predigten der Mönche wesentlich unterstützten und die Menge zur Furcht vor dem Tode und zur Buße anfeuerten. Der Hauptgedanke, der den Todtentänzen zu Grunde liegt, läßt sich in den Worten kurz zusammenfassen: Kein Alter, kein Geschlecht und Amt besitzt einen Freibrief vor dem Tode. Dieser Gedanke wurde durch Aufzählung der Theile bildlich dargestellt, indem der Künstler alle Stände auftreten läßt: den Papst, den Kaiser, die Kaiserin u. s. f. bis zum Bettler hinab. Zu jedem derselben tritt der Tod und sucht ihn zum Tanz zu bewegen und tanzend in's Grab zu stoßen.

Bevor Manuel den Auftrag erhielt, im Dominikanerkloster auf die Mauer einen Todtentanz zu malen (um 1515), gab es bereits mehrere solche Darstellungen, darunter einzelne, die sich eines weit ausgebreiteten Rufes erfreuten. So in Klingenthal bei Basel vom Jahre 1312, auf dem Begräbnißplatz aux Innocents in Paris vom Jahre 1424, in Großbasel von 1436, in Straßburg von 1450, in Lübeck von 1463, in Berlin von 1470 *)

Für die Auffassung seines Werkes erhielt der Maler sicher eine Anregung durch den Groß-Baseler Todtentanz,

*) S. Wessely, Tod und Teufel in der darstellenden Kunst. 1876.



Maria mit Engeln.

(Originalholzschnitt.)



Die Kinderaue.
(Originalholzschnitt.)



Madonna mit Kind.

(Originalzeichnung in Berlin.)



Allegorien.

(Originalzeichnung im Museum in Basel.)

Wahrscheinlich war ihm die Aufgabe gestellt, sich an jenen treu anzuschließen, und darum konnte er keine neuen Gruppen erfinden. Er beginnt also mit dem Prediger, der gleichfalls die folgenden Szenen vor den Augen der Zuhörer entrollt, aus dem Beinhaus treten die Todten unter dem Schalle der Posaune hervor. Man sieht die Austreibung der ersten Eltern aus dem Paradiese, die Gesetzgebung auf Sinai und die Kreuzigung. Der Tanz beginnt mit den geistlichen Ständen, setzt sich dann durch die weltlichen Berufsarten fort und schließt mit dem Maler, in welchem sich der Künstler selbst darstellte, wie der Tod in dessen Rücken heranschleicht, um ihm den Malerstock aus der Hand zu reißen.

Konnte der Künstler keine neuen Gruppen erfinden, so verlegte er seine Kunst in die Charakterisirung des Einzelnen, und es ist zu verwundern, wie er dem Motiv des Tanzes so viele neue Wendungen und Stellungen geben konnte. Namentlich sind alle Bewegungen des Todes frei und mit großem Geschick erfunden, wobei ihn sein angeborner Hang zum Witz und zur Satyre wesentlich unterstützte. Einzelne dieser originellen Wendungen mögen hier angeführt werden: Der Papst, von vier Kämmerlingen auf dem Throne getragen, segnet, während der Tod auf den Thron hinaufklettert und ihm Stola und Tiara raubt; den Cardinal packt er bei den Schnüren des Hutes, um ihn fortzuschleppen, die Jungfrau umarmt er als Bräutigam, um sie zu entführen, dem Abt streichelt er das Kinn.

Ueber Hundert Figuren in Lebensgröße treten auf, der Künstler muß aber mehrere Jahre an dem Werke gearbeitet haben. Auch insofern trat er originell auf, als alle Personen Bildnisse nach dem Leben sind.

Zu den einzelnen Szenen wurden Moralsentenzen in Versen beigegeben. So war es bei allen Todtentänzen

üblich. Manuel hielt sich hierin ebenfalls an den Baseler Todtentanz. Es wird immer der Tod redend angeführt, dem der Betreffende Antwort giebt. Unter sein Bild, am Schlusse des Tanzes, setzte er folgendes Zwiegespräch:

Der Tod spricht zu dem Maler:

Manuel, aller Welt figur
Hastu gemalt an dise mur! (Mauer.)
Nun mußt sterben, do hilft kein Fund,
Bist ouch nit sicher minut noch stund!

Manuel, der Maler gibt Antwort:

Hilf, ewiger Heiland! drumb ich dich bitt!
Dann hie ist gar keins blibens nit;
So mir der Tod min red wirt stellen,
So b'hüet üch Gott, min lieben g'sellen!

Der berühmte Todtentanz Manuel's mußte 1552 erneuert werden, was ein gewisser Urban Wyß that. Im Jahre 1660 wurde die Mauer, auf der sich derselbe befand, eingerissen, um die Straße zu verbreitern. So ging Manuels Werk zu Grunde. Vorher hat aber Albert Kuno eine treue Copie des Tanzes aufgenommen, die sich im Besitz der Familie Manuel befindet.

Wenn sich auch keine Zeichnungen des Meisters erhalten haben, die ihm als Studien zu seinen Bildern vorlagen, so hat er sich doch oft mit Todesallegorien beschäftigt und das Baseler Museum besitzt mehrere Zeichnungen Manuels, die diesen Stoff bearbeiten. Wir erwähnen einzelne: Der Tod umarmt eine sich sträubende junge Frau; er verkriecht sich unter das Gewand einer jungen Frau, welche die Hände in Verzweiflung ringt (vielleicht eine Hinweisung auf die venerische Krankheit). In demselben Museum befindet sich auch ein Oelgemälde Manuels, schwarz und weiß auf braunem

Grunde: Der Tod, dem Fetzen eines Landknechtskleides vom Leibe hängen, umarmt wollüstig eine nackte Dirne. Es wird der Meister das ausgelassene Leben der Landsknechte, die von Dirnen selbst im Kriege begleitet waren, hier im Auge gehabt haben. Bei solchen Gegenständen ließ der Künstler seiner cynischen Ironie freien Lauf. Indessen kommen auch Zeichnungen mit heiligen Gegenständen vor, Costümfiguren, allegorische Frauengestalten, in denen der Künstler sein Gefühl für schöne Formen und anmuthigen Gesichtsausdruck documentirte. Wir bringen eine solche Zeichnung in Abbildung (S. 269), welche die sitzende Madonna mit dem Kinde zeigt. Mit solchen Compositionen (die Zeichnung befindet sich im Berliner Kabinet) steht Manuel ebenbürtig neben den besten deutschen Künstlern seiner Zeit. Im Baseler Museum befinden sich auch verschiedene Zeichnungen mit nackten weiblichen Figuren; wir geben eine solche, die sieben dergleichen in zwei Reihen übereinander darstellen, vielleicht Entwürfe für die sieben Todsünden, wie man damals gern solche Gegenstände behandelte; eines dieser Weiber hält ein Herz, ein anderes einen großen Pokal, ein drittes einen großen Bogen, an dem der Pfeil soeben abgeschossen wurde, das letzte hält einen Todtenkopf. (S. Abbild. S. 272.)

Dasselbe gilt auch von vielen Zeichnungen, welche Landsknechte und ihr Treiben zum Gegenstande haben. „Die flotte, bei jungen Leuten zugleich kraftstrotzende und elegante, bei älteren Herren sorgfältig geputzte Erscheinung dieser Söldner, die Kriegs- und Lagerscenen, findet man kaum bei einem zweiten Künstler so lebendig und anschaulich dargestellt; schon als Costümblätter haben Manuel's Zeichnungen einen hohen Werth.“ (S. Vögelein.) Wir bringen zwei solche Zeichnungen auf S. 281. Die eine zeigt uns zwei Landsknechte, deren Gewandung fast weiblich zu nennen ist.

In solchen übertriebenen Costümen gefielen sich gar oft die „frummen“ Landsknechte, wie uns die zeitgenössischen Künstler überhaupt eine reiche Musterkarte von Landsknecht-Moden hinterlassen haben. (S. Wessely: Die Landsknechte.)

Der Künstler lieferte auch für Glasgemälde viele Zeichnungen, von denen sich einzelne ebenfalls in Basel befinden. Dann ist eine Folge von zehn Holzschnitten nach seinen Zeichnungen entstanden, wenn er sie am Ende nicht selbst auch geschnitten hat. Sie stellen in Einzelfiguren die klugen und thörichten Jungfrauen dar und sind mit dem Jahre 1518 bezeichnet. Seine weitere große Thätigkeit, die er seit 1522 entwickelte, ließ ihn auf diesem Gebiete nicht weiter arbeiten. Fünf mit Kohle gezeichneten Frauengestalten, die thörichten Jungfrauen darstellend, befinden sich im Baseler Museum. In demselben werden noch einige Kunstwerke des Meisters aufbewahrt, von denen einzelne einer besonderen Erwähnung wert erscheinen. Da ist ein Temperabild auf Leinwand, welches in zwei durch einen Baum getheilten Hälften zwei Szenen aus der Geschichte des Pyramus und der Thisbe enthalten: Thisbe wehklagt, die Hände ringend, da sie Pyramus nicht an dem verabredeten Brunnen findet, — sie ersticht sich bei der Leiche des Pyramus. Die Composition macht wegen der eigenthümlichen Beleuchtung einen phantastischen Eindruck. Ein zweites Bild zeigt das Urtheil des Paris mit über lebensgroßen Figuren. Paris ist Porträt des Künsters, auf den Amor seinen Pfeil abschießt. Vom Jahre 1517 ist eine Lucretia, die über ein Gesims vorgebeugt sich mit dem Dolch ersticht, in Oel gemalt und von demselben Jahre eine Bathseba im Bade.

Es ist zu bedauern, daß die langjährige und zeit- wie kraftraubende politische Thätigkeit Manuel der Kunst entfremdete. Bei seinem ausgesprochenen Talent hätte er es

in günstigen Verhältnissen sehr hoch bringen müssen. Da seine größten Werke — die Wandgemälde — mit der Zeit verloren gingen, so verfiel bald auch der Name des Künstlers der Vergessenheit. Aber auch der Umstand, daß in Basel die hohe Vollendung der Kunst eines Holbein (des Sohnes) den Berner Maler überstrahlte mag Ursache gewesen sein, daß man im Lichte des neuen Sternes den geringeren Künstler vergaß.

Mitten in seiner politischen Thätigkeit wurde Manuel vom Tode überrascht, am 19. oder 20. April 1530. Er wurde 46 Jahre alt.

Auch sein Sohn Hans Rudolph wurde Künstler (1525 bis 1571). Es existiren schöne Zeichnungen von seiner Hand, wie auch mehrere Holzschnitte auf seinen Namen gehen Johann Haller sagt in seiner handschriftlichen Chronik über ihn: „Den 25. apr. 1571 starb Hr. Rudolph Manuel, alter Vogt zu Morsee, ein wunderbarer kopf und künstler, aber vom podagra übel abkommen."

Nicolas Manuel's Dichtungen hat 1878 Dr. Jacob Bächtold in Druck herausgegeben.

Hans Schäuffelin.

Die Familie war in Nördlingen ansäßig und nicht mittellos; Franz Schäuffelin betrieb daselbst einen Wollhandel. Im Jahre 1476 zog derselbe nach Nürnberg, wo er einen größeren Nutzen von seinem Handel zu erzielen hoffte. Nicht lange nach dieser Uebersiedlung — das Jahr wird nicht genannt — war ihm ein Sohn geboren, der in der Taufe den Namen Johannnes erhielt. Dieser wurde Künstler und mit ihm wollen wir uns jetzt beschäftigen.

Seinen ersten Kunstunterricht dürfte er bei Wohlgemut erhalten haben und bei diesem auch mit Dürer, der nur etwa 3—6 Jahre älter war, in nähere Beziehung getreten sein, so daß er sich von dem ersten Lehrer abwandte und in die Schule Dürer's trat. Seine ganze Kunst steht unter dem Einflusse des großen Künstlers, den er auch in seiner späteren Zeit nicht verleugnete. Sandrart bemerkt, daß er die Zeich

nungen (d. h. die Weise zu zeichnen) A. Dürers so genau nachahmte, daß oft die besten Kunstverständigen im Zweifel waren, ob solche von Dürer oder von Schäuffelin gemalt seien. Freilich waren es nur Einflüsse aus der früheren Periode Dürerischer Kunst, da Letzterer erst 1505 nach Venedig zog, um daselbst seine Kunst zu läutern und der Vollendung entgegenzuführen. Als Dürer 1505 von Nürnberg zog, löste er seine Schule auf und Schäuffelin mußte nun sehen, wie er allein weiter komme.

Im Jahre 1502 ging aus Dürers Werkstatt ein Altarwerk hervor, welches der Kurfürst Friedrich von Sachsen bestellt hatte (jetzt in Ober-Sanct-Veit bei Wien, im Sommerschloß des Wiener Erzbischofs). Mit geöffneten Flügeln sieht man Szenen aus der Passion, mit geschlossenen die Heiligen Sebastian und Rochus. Man glaubt, daß Dürer den Entwurf zu den Bildern gegeben und daß Schäuffelin den Hauptantheil an der Ausführung habe.

Nach dem Abgange Dürer's von Nürnberg eröffnete sich unserem Künstler eine reiche Thätigkeit, indem er zu Illustrationen von Büchern herangezogen wurde. Da er in der Schule Dürer's sich unausgesetzt im Zeichnen üben mußte, so brachte er der Sache eine tüchtig ausgebildete Technik entgegen. Wir kommen später auf diesen Gegenstand zurück.

Diese Arbeiten nehmen ihn bis zum Jahre 1515 in Anspruch, so daß während dieser Zeit die Malerei brach liegen bleiben mußte. Im genannten Jahre ehelichte er, wahrscheinlich noch in Nürnberg die Afra Tucherin, Tochter des Nürnberger Patrizier's Tucher und siedelte dann nach Nördlingen über, wo er das väterliche Haus in Besitz nahm und Bürger wurde. Auch ließ er sich in die Gilde der Kaufleute aufnehmen, denn da er vielfach für den Holzschnitt be-

schäftigt war, so betrieb er auch den Handel mit feiner Kunstwaare, wie es damals üblich war.

Gewiß hatte er auch eine Schule eröffnet und Kunstjünger aufgenommen, da nur die Mitarbeiterschaft solcher die Schwächen einzelner Theile in seinen Gemälden verschuldet haben können.

In der Gallerie zu Cassel wurde ihm früher ein Bild zugeschrieben, welches Maria Magdalena vorstellt, welcher der auferstandene Heiland erscheint. Auf den Namen unseres Künstlers war es im älteren Katalog aufgeführt, im neuen Katalog tritt aber der holländische Künstler Jan Walther von Assen an Stelle Schäuffelin's. Die Composition hat auch für den Letzteren Befremdliches, besonders für das Jahr 1507, welches Datum sie trägt.

Nördlingen nahm des Meisters Kunst gleich nach seiner Uebersiedlung daheim in Anspruch. Es ist aber immerhin möglich, daß ihm der Auftrag bereits in Nürnberg gegeben und die Ursache seiner Uebersiedlung war.

Das Bild, welches der Meister für Nördlingen malte, befindet sich noch an der Stelle, für welche es bestimmt war im Rathhause der Stadt. Es ist eine sehr reich gegliederte Composition, die eine weite Landschaft ausfüllt und unzählige Figuren enthält. Dargestellt ist die Stadt Bethulien, die von Holofernes belagert wird. Von Bergen eingefaßt, erscheint die befestigte Stadt im Hintergrunde; während sich im Vordergrunde das Lager der Belagerer befindet. Durch Vertheilung der Gruppen wird die Geschichte der schönen Judith erzählt, so daß, was in der Geschichte sich nach einander zutrug, hier nebeneinander anschaulich gemacht wird. Rechts im Mittelgrunde betritt Judith, von Frauen begleitet, die kleine Fäßchen tragen (mit narcotischem Wein?)





Landsknechte.
(Originalzeichnung im Museum in Basel.)



Belagerung

(Nür



on Bethulia.

ngen.)





Die Trauung.
(Originalholzschnitt.)

das Lager. Vorn in der Mitte ist das Empfangszelt des Feldherrn, der vor demselben, wie ein Türke gekleidet, auf einem mit Teppich gedeckten Stuhle sitzt. Die schöne Jüdin mit ihrem weiblichen Gefolge, von Soldaten escortirt, nähert sich, verschämt zur Erde blickend, dem Heerführer. Man sollte kaum glauben, zu welchem Zwecke sie ihre liebreizende Erscheinung, deren sie sich bewußt sein muß, gebrauchen will. Sie erscheint in der Tracht der Zeit, sowie auch sonst das ganze Lagerleben in die Gegenwart versetzt ist. Dieser naive Anachronismus macht aber das Bild um so interessanter; die Soldaten erscheinen als Landsknechte, die Zelte tragen Wappenschilder und die Stadt wird mit Kanonen beschossen.

Links befindet sich das Schlafzelt des Befehlshabers. Hier geht die zweite Scene des Dramas vor sich. Judith tritt soeben aus dem Zelte heraus und steckt den abgeschlagenen Kopf des verliebten und betrogenen Holofern, dessen Rumpf durch das zurückgeschlagene Zelt sichtbar wird, in den Sack der Dienerin.

Hinter den Zelten, in der Mitte des Lagers, spielt sich der Schluß des Drama's ab. Die Soldaten liegen auf der Erde, vom Schlaf übermannt. Auf der Brücke der Stadt, die von zwei festen Thürmen flankirt wird, steht die Besatzung kampfbereit, die Vortruppe hat aber bereits das Lager erreicht und richtet unter den Schlafenden ein fürchterliches Gemetzel an. (S. Abbildg. S. 284. 285.)

Die ganze Composition mit ihren Einzelheiten bietet ein lebendiges Bild des Lagerlebens und einer Stadtbelagerung im Mittelalter. Bei allem Figurenreichthume ist doch die vielgliedrige Handlung übersichtlich angeordnet, die einzelnen Personen gut charakterisirt, wie auch die Landschaft und An-

lage der Stadt vortrefflich gelungen ist. Eine Studie zu dem Bilde, früher in Nürnberg, befindet sich jetzt in München.

Der Künstler hatte eingehende Studien gemacht; ein Heft mit solchen befindet sich noch im Privatbesitz in Nördlingen. Auch der Zahlungsauftrag der Stadt hat sich erhalten; es heißt darin: „Zahlt Meister Scheufl Maler von der Historie Judith und Olyfernis ertötung in der oberen neuen Stuben auf dem Rathhaus zu malen 42 Fl. 20 kr.

Das Bild ist in Leimfarben auf die Wand gemalt. Gleichfalls Leimfarben verwendete er bei einem anderen Werke, welches derselben Zeit angehört, aber nicht so fleißig durchgeführt ist, wie die Belagerung von Bethulia. Es ist vom Jahre 1517 und stellt in figurenreicher Composition Pilatus vor, der Christum dem Judenvolke vorführt. Unter der schreienden Menge erblickt man Maria, die ohnmächtig geworden ist und von Frauen unterstützt wird. Das Bild ist in Nürnberg.

Ein Jahr früher — 1516 — enstand ein Kirchenbild mit der Beweinung des todten Christus, jetzt in der Hauptkirche zu Nördlingen. In derselben Kirche wird aber noch ein Flügelaltar bewahrt, den der Künstler 1521 ausführte. Den Auftrag dazu erhielt er von Nicolaus Ziegler, Vicekanzler Carls V. Das Mittelbild stellt die Scene auf dem Calvarienberge im Augenblick nach der Kreuzesabnahme vor. Nicodem und Joseph von Arimathia tragen den Leichnam Jesu Maria zu die von Johannes und einer h. Frau unterstützt, ihre Hände dem Leichnam ihres Sohnes entgegenreicht. Der Künstler hat in diesem Werke sein Höchstes erreicht, besonders ist es ihm gelungen, die verschiedenen Grade des Schmerzes bei den betheiligten Personen

treffend zu schildern. Auf den vier Flügeln erscheinen vier Heilige: Paulus, der sich auf sein Schwert stützt, Constantin, dem ein Engel das Schwert reicht, die heil. Elisabeth, die einen Armen speist und die heil. Barbara. Letztere ist von unübetrefflicher Schönheit. Schon Sandrart meldet, daß dieses „Stuck“ wegen „schöner Affecte, Zier und Fleiß“ von allen Kunstverständigen als ein berühmtes Werk besucht wurde. Der Graf von Pfalz-Neuburg hatte das Bild gesehen und der Stadt viel Geld dafür geboten, aber der Magistrat hat sich, weil es eine Zierde ihrer Stadt ist, entschuldigt und wollte es nicht entbehren. Eine alte erhaltene Rechnung besagt, daß dem Meister für diesen Altar die bedeutende Summe von 175 Goldgulden ausgezahlt wurde.

Schließlich erwähnen wir noch das Altarwerk in der Kirche des ehemaligen Klosters Anhausen bei Oettingen. Das Hauptbild enthält die Krönung der Maria, daran schließen sich fünfzehn andere Bilder an. Das Werk gehört also zu den umfangreichsten des Meisters.

Es ist bereits oben erwähnt worden, daß Schäuffelin auch, wie sein großer Lehrer Dürer, viel für den Holzschnitt gezeichnet hat, ja es dürfte die Vermuthung eine gewisse Berechtigung haben, deß er selbst auch das Schneidemesser zu führen verstand. In allen seinen Werken dieser Art offenbart sich ein lebhafter Drang nach künstlerischem Schaffen, und viele seiner Blätter geben Zeugniß von der Innigkeit ab, die er seinen Zeichnungen einzuhauchen wußte. Bereits 1507 veröffentlichte er eine Folge von 36 Holzschnitten unter dem Titel: Speculum Passionis, Passionsspiegel unseres Herrn Jesus Christus. Einige dieser Compositionen sind besonders schön und ganz im Geiste A. Dürer's aufgefaßt. Das Werk erschien in Nürnberg und scheint Ursache gewesen

zu sein, daß sein Name in weitere Kreise drang und ihm neue Aufträge brachte.

Der Künstler hielt sich darum einige Zeit in Augsburg auf, wohin er 1512 kam, um daselbst Zeichnungen für den „Theuerdank“ auszuführen, welche dann der berühmte Formschneider Jost de Negker in Holz schnitt. Schäuffelin kam auf diese Weise mit dem Augsburger Buchdrucker Hans Schönsperger in Berührung, für den er noch weiter thätig war. So erschienen „Der Heiligen Leben“ in 130 Holzschnitten, im Jahre 1515 „Das Leiden Jesu Christi“, dann 1516 „Lehre, Leben und Leiden Christi“. Letzteres Werk wurde aber vom Buchdrucker Anshelm in Hagenau im Elsaß verlegt. Die Zeichnungen wird der Künstler in Nürnberg und später in Nördlingen ausgeführt haben.

Für das Soldatenleben scheint er eine ausgesprochene Vorliebe gehabt zu haben, da er mehrere Blätter aus dem Soldatenleben, darunter auch Schlachten veröffentlichte. Auch dem Altagsleben wandte er seine Aufmerksamkeit zu. Im Buche: „Schertz mit der Wahrheyt“ kommt die Vorbereitung zu einer Trauung vor, die wir in Abbildung auf S. 285 geben. Vor dem Altare haben sich die Zeugen und Freunde des Brautpaares versammelt, welches sich entgegenkommt. Links unten ist das aus H und S zusammengesetzte Monogramm des Künstlers und daneben eine kleine Schauffel, eine Anspielung an den Namen Schäufelin. Ein zweiter Holzschnitt aus demselben Werke führt uns in einen umfriedeten Garten, in dem sich verschiedene vornehme Paare unterhalten. Eine große Flasche im Kühlgefäße hat wohl die Bestimmung, mit ihrem Inhalte die Geister zu erfrischen. Im Grunde sieht man auf der Höhe die Burg, zu welcher der Garten gehören dürfte.

Zu den besten Arbeiten Schäuffelin's auf diesem Gebiete gehört die Folge von 20 Blättern, welche Hochzeitstänzer darstellen, auf jedem Blatt stets ein vornehmes Paar, das entweder im Schritt dahinwandert oder sich umarmt hält. Auf dem ersten Blatte schreiten drei Männer mit Fackeln einher, den Reigen anführend, auf dem zweiten Blatte wird die Neuvermählte von zwei Männern begleitet, dann folgen die Paare der Hochzeitstänzer, die schon als prächtige Costümbilder ein besonderes Interesse erregen. Wir bringen eins dieser Paare in Abbildung auf S. 288.

Auch Witz und Satyre fand Raum in des Meisters Kunst. So hatte er in sechs Blättern die Geschichte des Mannes illustrirt, der mit seinem Sohne und Esel über's Land reist und es Niemanden recht thut, mag der Mann allein, oder sein Sohn oder Beide oder Keiner den Esel reiten.

Auf einem anderen Holzschnitte des Meisters sehen wir einen großen Käfig, in den zwei Mägdlein viele Liebesnarren eingesperrt haben. Das eine hält ihnen ein Notenblatt vor; den Zweck giebt die Inschrift an, die des Mädchens Worte wiedergiebt:

„Brennt ihr vor Lieb, so müßt ihr singen
Und wie wir pfeifen, tanzen und springen."

Nachdem sie gerupft sind, läßt sie die andere Maid frei:

„So kompt heraus, trollt euch davon,
Volle Beutel müssen wir han."

Solche Blätter fanden große Verbreitung, da sie dem Volkswitz viel Nahrung entgegenbrachten. Die Gemälde eines Meisters standen an einem Orte, wo sie nicht Jedem

zugänglich waren; mit Darstellungen, die durch ihre Vervielfältigung in weite Kreise drangen, standen die Künstler in der Mitte des Volkes, das es liebte in einer ihm verständlichen Sprache angesprochen zu werden.

Hans Schäuffelin starb in Nördlingen im Jahre 1549.



Albrecht Altdorfer

Es ist ein ganz absonderlicher Künstler, mit dem wir uns jetzt eine Weile beschäftigen wollen. Einige lassen ihn in Altdorf bei Landshut geboren werden. Das Jahr 1488 als dessen Geburtsjahr anzunehmeu, wie es Waagen that, verbietet ein Umstand, den wir noch besonders hervorheben wollen.

Über die Eltern des Künstlers, wie über dessen Lehrer sind wir in gänzlicher Unkenntniß. Wäre er in Nürnberg ein Schüler Dürer's gewesen, so hätte man darüber doch irgend eine Nachricht erhalten. Dennoch wird er zu Dürer's Schülern gerechnet, da sich ein gewisser Einfluß des Nürnberger Künstlers auf unseren Altdorfer nicht leugnen läßt. Diesen konnte er aber auch durch Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte erfahren haben. Uebrigens offenbart dessen Kunst auch wieder so viele Eigenthümlichkeiten, die man unmöglich auf einen solchen Einfluß zurückführen kann.

Mit dem Jahre 1550 zerstreuen sich die Nebel, die über der Jugendgeschichte unseres Künstlers ausgebreitet sind; in diesem Jahre kam Altdorfer aus Amberg nach Regensburg, um sich hier anzusiedeln und in demselben Jahre erwarb er da auch das Bürgerrecht, er mußte aber bereits das mannbare Alter von 25 Jahern erreicht haben, woraus mit Recht geschloßen werden kann, daß seine Geburt in das Jahr 1480 oder noch früher fallen muß.

Altdorfer muß als Künstler sehr fleißig und auch als Bürger ein Mann von echt deutschem Schrot und Korn gewesen sein, da er sich in der freien Reichsstadt bald zur Wohlhabenheit und zum Ansehen emporschwingen konnte. Er war aber auch, selbst als Künstler, in vielfacher Beziehung thätig; er war Maler, Zeichner für den Holzschnitt, Kupferstecher und Baumeister. In der ersten Zeit seines Regensburger Aufenthaltes beschäftigte er sich zumeist mit dem Malen und er erhielt manigfache Aufträge, Altarbilder auszuführen. Doch sind nur wenige Gemälde seiner Hand auf uns gekommen. Regensburg besaß noch bis in unser Jahrhundert hinein viele seiner Bilder, die alle verschwunden sind, indem sie durch Ankauf in unbekannte Hände übergingen.

In Nürnberg befindet sich ein Gemälde vom Jahre 1506, das älteste bekannte, welches Christum am Kreuze darstellt Besonders ergreifend ist der Schmerz der klagenden Frauen im Vordergrunde geschildert. Das Bild ist bis in die geringsten Nebensachen äußerst sorgfältig durchgearbeitet. So pflegte er alle seine Gemälde durchzuführen und schon dieser Umstand dürfte uns die Seltenheit seiner Gemälde erklären. Minder bedeutend ist ein kleines Doppelbild vom nächsten Jahre im Berliner Museum, welches die Heiligen



Hochzeitstänzer.

(Originalholzschnitt.)



Die Kreuzigung.

(Augsburg.)



Verkündigung der Maria.
(Augsburg.)



Anbetung der Könige.
(Originalzeichnung in Berlin.)

Franz und Dominik darstellt, das aber durch die Sonnenbeleuchtung, in welcher die Landschaft erscheint, einen gewissen Reiz gewährt.

Der Meister gewinnt eben durch die Behandlung des Landschaftlichen eine besondere Bedeutung in der deutschen Kunst. Wir wissen von Dürer, daß er bei seinen Compositionen der Landschaft eine gewisse Bedeutung einräumte und diese fleißig nach der Wirklichkeit studirte. Wir besitzen aus seinen Skizzenbüchern viele solche landschaftliche Studien in denen er Ansichten von Gegenden, Bergen und Städten auch von einzelnen Baulichkeiten fixirte. Auch Pflanzen und Blumen entgingen seiner Aufmerksamkeit nicht. Solche Studien verwendete er dann vielfach in seinen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten. Altdorfer nahm diese Kunstrichtung Dürer's auf und räumte der Landschaft noch ein größeres Gewicht, eine weitere Ausdehnung ein. Man kann ihn den Vater der modernen Landschaftsmalerei nennen. Zwar kommen keine Bilder seiner Hand vor, die man reine Landschaften nennen könnte, weil er in denselben noch immer Szenen aus der biblischen oder Profangeschichte anbringt, aber die Landschaft bildet in solchen Werken keinen gleichgiltigen Hintergrund mehr, diese erscheint vielmehr neben dem Figürlichen als gleichberechtigt und mit den in ihr auftretenden Personen innig verwachsen. Dabei sind alle Einzelheiten der Landschaft mit gewissenhafter Treue durchgebildet. Es muß eine besondere Vorliebe für die Erscheinungen in der Natur den Künstler begeistert haben, da er Alles so aufmerksam betrachtet und so treu wiedergibt. Nicht allein die fernen Berge mit ihren Burgen, jedes ruinöse Gemäuer erfreuen sich dieser liebevollen Ausführung, auch die Bäume mit ihren Blättern, die Sträucher und selbst einzelne Gräser entgehen seinem prüfenden Auge nicht. Er

bringt aber auch dieses Naturstudium selbst in kirchlichen Gemälden an, wo ein anderer Künstler nicht im Geringsten an solche Nebendinge verfallen wäre. Er wird sozusagen der Erlöser der Landschaft, indem er dieselbe an der idealen Erscheinung der Menschengestalt Theil nehmen läßt. Mit der treuen Wiedergabe des Concreten in der Natur ist der Künstler übrigens noch nicht befriedigt, er weiß über diese den Glanz des Sonnenlichtes auszubreiten, das sie wie verklärt erscheinen läßt.

Wie wir dieses Spiel mit dem Sonnenlichte an dem Berliner Bildchen hervorgehoben haben, so tritt ein magischer Effect desselben auch auf einem Bilde hervor, das sich in der Moritzkapelle der Burg in Nürnberg befindet. Man erblickt auf demselben zwei Frauen und einen Mann, die den Leichnam des heil. Quirinus aus dem Wasser ziehen. Die untergehende Sonne beleuchtet die Szene und hüllt sie in seine goldige Gluth ein.

Aus der ersten Zeit seines Regensburger Aufenthaltes, in welcher der Künstler besonders fleißig der Malerei oblag, sind noch mehrere Bilder zu erwähnen. Mit 1507 bezeichnet ist ein Bild in der Kunsthalle zu Bremen, das bei ganz realistischer Auffassung der Begebenheit noch die volle Naivetät des Mittelalters besitzt. Der Gegenstand ist die Geburt Christi in einer verfallenen Ruine, durch deren halbzerstörtes Dach der nächtliche Himmel sichtbar ist. Das göttliche Kind liegt auf Stroh und wird von der bei demselben knieenden Madonna und von Engelknaben bewacht. Auf einer großen Leiter, die zum Boden der Ruine führt, sind andere Putti hinaufgestiegen, um mehr Stroh herabzuholen und der heil. Joseph leuchtet ihnen vorsorglich mit der Laterne, damit sie in der Dunkelheit besser sehen können. Während ein Engelknabe ein Bündel aus der Luke werfen will, ist ein zweiter

aus Unvorsichtigkeit aus der Lufe herabgefallen und ein dritter eilt herbei, zu sehen, ob er nicht zu Schaden gekommen ist. Durch das ruinöse Thor im Mittelgebäude kommen Hirten herbei, um zu sehen, was ihnen auf der Trift vom Engel ist verkündet worden. Im Hintergrunde kündigen rothumsäumte Wolken den anbrechenden Tag an. Dieses Bild zeigt uns am besten den Kunstcharakter Altdorfer's in seiner frühesten Periode an. Diese naive Liebenswürdigkeit hat der Künstler nie mehr zu finden gewußt, woran übrigens der Ernst der Zeiten. die getheilte Thätigkeit des Künstlers wesentlich die Schuld tragen mag.

Aus der Jugendzeit desselben ist namentlich das Jahr 1510 öfters vertreten. In München (Pinakothek) ist ein kleines Bild mit diesem Jahre, welches den Sieg des heil. Georg über den Drachen znm Gegenstande hat; die Szene spielt sich in einem Buchenwalde ab, der rechts die Ausficht auf bewaldete Berge frei läßt. Demselben gehört die heil. Familie an, die auf der Flucht nach Aegypten bei einem Renaissancebrunnen ausruht. (Im Privatbesitz zu Wien.)

Und noch ein drittes Bild desselben Jahres ist hier zu erwähnen. Es befindet sich in der Pfarrkirche zu Aufhausen bei Regensburg und stellt die Madonna mit dem Christkinde dar, welche unter einer Renaissancehalle mit spätgothischem Rippenwerk sitzt. Vier kleine Engel im Vordergrunde bemühen sich, mit Musik Mutter und Kind zu erheitern. Zu beiden Seiten der Halle dehnt sich die Landschaft aus, in welcher man den heil. Joseph bemerkt.

Undatirt ist ein Bild der Münchner Pinakothek: Marie mit dem Kinde in einer Engelsglorie über Wolken thronend.

Vom Jahre 1510 bis 1517 erscheint eine Lücke in der Thätigkeit des Malers; wenigstens kommt kein Bild aus

dieser Periode vor. Das Jahr 1517 macht uns aber mit seinem Hauptwerke des Künstlers bekannt. Es wurde im Auftrage der augsburger Familie Rehlinger gemalt und befindet sich gegenwärtig in der Galerie von Augsburg. Es ist ein Altarbild mit zwei Flügeln. Das Mittelbild stellt den Calvarienberg mit Christus am Kreuze dar, die beiden Schächer mit ihren Kreuzen sind in die Flügel verlegt. Das Mittelbild ist eine große und umfangreiche Composition.

Christus am Kreuze ist vollständig en ace mit gesenktem Haupte bereits todt dargestellt. Die ganze Gestalt ist der Auffassung Dürer's verwandt, die Füße insbesondere scheinen nach Dürer's Federzeichnung (in der Albertina) gezeichnet zu sein. Wehklagende Engel, darunter drei mit Kelchen, um das Blut von der Seitenwunde nnd von den durchstochenen Händen aufzufangen, umgeben, über Wolken schwebend, den todten Heiland. Das größte Interesse nimmt der untere Theil in Anspruch. Der Künstler hat hier in den Köpfen der um das Kreuz Versammelten Bildnisse seiner Landsleute gegeben und diese mit einer solchen Individualisirung, daß sich die Abgebildeten unschwer im Bilde wiedererkennen mußten. Im Ganzen ist die Gruppirung etwas gezwungen, aber das Einzelne mit großem Fleiß durchgearbeitet. Die Soldaten im Grunde, der Hauptmann und Pilatus (?) beide zu Pferde, die drei Schergen im Vordergrunde, welche um das Gewand würfeln, jeder einzelne Kopf ein Meisterstück. Etwas hölzern in der Bewegung des Körpers, aber voll Ausdruck und Leben in den Köpfen sind insbesondere die Schergen, deren zwei in Zwist über ihr Würfeln gerathen sind. Links steht ein Mann mit Haube und pelzgefüttertem Mantelrock. Sein Haupt ist wie in schmerzhaftem Nachdenken versenkt; es wäre immerhin möglich, wie es auch schon ausgesprochen wurde, daß sich der Künstler selbst in diesem Manne dargestellt habe. (S. Abbildung S. 300.)

Auf der Rückseite der Flügel ist die Verkündigung der Maria gemalt. Diese kniet rechts vor einem Betpult, die rechte Hand auf die Brust gelegt, und hört mit demüthig gesenktem Kopf die Botschaft des Engels an. Über ihrem Haupte schwebt die heil. Geisttaube, deren Schatten auf die Wand fällt, vielleicht eine feine Anspielung auf das Wort Gabriels: „Der Geist des Allerhöchsten wird dich beschatten." Auf einer Commode des Hintergrundes steht das Gefäß mit Lilien. Links ist der Erzengel, der schwebend so eben die Erde berührt und mit der Rechten nach oben weißt. Vorn in einem Gefäß sieht man Maiglöckchen (Lilium convallium). Die Köpfe beider sind von idealer Schönheit, der Ausdruck im Antlitz der heil. Jungfrau gehört zu den herrlichsten Eingebungen deutscher Kunst. (S. Abbildung S. 301.)

Wieder scheint des Künstlers Thätigkeit viele Jahre zu ruhen. Wenn wir von dem kleinen Bilde der Pinakothek in München vom Jahre 1526, das Susanne im Bade darstellt, die von den Alten belauscht wird, absieht, so kommt erst das größere Bild vom Jahre 1529 in Betracht. Freilich ein in jeder Hinsicht berühmtes Hauptwerk des Meisters, welches die Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Darius zum Gegenstande hat.

Herzog Wilhelm IV. von Bayern hat das Gemälde beim Künstler bestellt. Auch die Maler Burgkmair, Brew und Feselen erhielten Aufträge, für den Herzog Kriegsszenen zu schildern. Altdorfer nahm hier seine ganze Kunst zusammen, um sich des Auftrags würdig zu erweisen und übertraf in der That alle seine Concurrenten. Freilich dürfen wir in seiner Composition kein Schlachtbild erwarten, wie etwa Raphael's Constantinschlacht oder wie später Rubens seine Amazonenschlacht componirte. Mit streng historischen oder archäologischen Studien gaben sich die alten deutschen

Maler nicht ab und so hatte auch Altdorfer seiner Alexanderschlacht das Gepräge seiner Zeit aufgedrückt. Er wählte einen hohen Standpunkt, um in der Landschaft einen weiteren Raum zu gewinnen. In der Landschaft selbst sehen wir Gebirge, Städte, Burgen und im Hintergrunde das Meer mit vielen Schiffen. Ueber diese Landschaft hat er eine märchenhafte glühende Sonnenbeleuchtung ausgegossen, deren Widerschein man im Meeresspiegel wahrnimmt. Das Heer, das uns der Künstler hier vorführt, zählt Tausende von Kriegern zu Fuß und zu Roß, Macedonier und Perser. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, da sich die Entscheidungt der Schlacht bemerkbar macht, der Sieg Alexander's, die Niederlage des Darius. Die macedonische Reiterei hat sich wie ein Keil in die Schlachtre'hen der Perser eingebohrt, so daß diese theils zu wanken beginnen, theils sich in wilde Flucht auflösen. Ueber diesen Kriegerwogen erheben sich die beiden Heerführer. Alexander sprengt auf schwerem Schlachtroß, die Lanze eingelegt, einher, als ob er seinen Gegner zum Zweikampf auffordern wollte. Der Schlachtwagen des Darius hat sich aber bereits ebenfalls umgewendet, wie sein geschlagenes Heer, um in der Flucht sein Heil zu suchen.

Wir sehen, die Auffassung des Gegenstandes läßt nichts zu wünschen übrig; sie ist ganz correct und markirt in großen Zügen den historisch-denkwürdigen Tag am Ibicus. Wenn wir nun auf das Einzelne eingehen, so müssen wir über den mühsamen Fleiß des Künstlers unser gerechtes Erstaunen ausdrücken. Jeder einzelne Kopf ist ganz durchgearbeitet, jede Rüstung mit aller Treue gegeben und die Lichtspiegelung an den blanken Harnischen mit minutiösem Fleiße geschildert.

Wenn der Künstler in dem Gemälde auch nicht die

Luftperspective so genau zu geben wußte, wie es die moderne Kunst verlangt, so bleibt es doch ein staunenswerthes Hauptwerk des Meisters, ein Zeugniß des deutschen Fleißes und einer gewissenhaften Arbeit. Das Gemälde hat wesentlich den Ruhm seines Meisters begründet und seinen Namen in die Reihe der ersten deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts eingetragen. Das Bild wurde 1529 vollendet.

Im französischen Kriege wurde es nach Paris entführt und Napoleon fand ein solches Gefallen daran, daß er demselben in seinem Badezimmer in St. Cloud einen bevorzugten Platz anwies. Natürlich mußte es später wieder frei gegeben werden.

Wir haben nun weiterhin Weniges über des Meisters Gemälde zu sagen. In Wien befindet sich im Belvedere eine Geburt Christi, ein magisch beleuchtetes Nachtstück. In derselben Stadt (im Privatbesitz) ist eine köstliche Landschaft mit Staffage. Am Eingang eines Schlosses in Renaissancestyl wird ein ankommendes fürstliches Paar von einem Krieger empfangen, der ihm einen Humpen zum Willkomm entgegenreicht. Was der Künstler damit sagen wollte, daß er auf der Schleppe der Dame ein paar arme Leute kauern läßt, ist nicht leicht zu enträthseln.

Auch das österreichische Stift Mölk bewahrt in der Hauscapelle des Prälaten ein Gemälde Altdorfer's, einen Salvator mit Maria und Johannes. Das Bild wurde früher dem A. Dürer zugeschrieben.

Endlich befand sich in der Verlassenschaft des letzten Fürst-Abtes von S. Emmeran, C. Steiglehner in Regensburg, ein Bild unseres Meisters vom Jahre 1538. Es war dies wohl das letzte, das Altdorfer malte, da er im Frühjahr dieses Jahres starb, und stellt den Abschied Christi von Maria, seiner Mutter, vor seinem Leidenswege dar. Es

wurde um 1030 Gulden verkauft; sein jetziger Besitzer ist unbekannt.

Wir müssen nun auch von den Lebensschicksalen Altdorfer's Einiges nachtragen. Das Glück war ihm in Regensburg günstig; bereits 1513 konnte er sich ein Haus „mit Thurm und Hof" kaufen. Vielleicht hatte ihm die Frau etwas mitgebracht. Ein Haus, das er später erwarb, verkaufte er wieder, während er ein Haus mit Garten in der Vorstadt 1532 kaufte und dieses, zumal im Sommer, als Landhaus bewohnte. Hier konnte er in seinem Garten so recht mit Muße die Pflanzenwelt pflegen und studiren.

Um das Jahr 1518 wurde er Mitglied des äußeren Rathes. In dieser Stellung mußte er mit noch einigen Mitgliedern desselben der Judengemeinde von Regensburg ihre Vertreibung aus der Stadt ansagen.

Dieser traurigen Botschaft ging ein Aufruhr in der Stadt voran, in welchem die Synagoge zerstört wurde. In einem kleinen Büchlein, das in demselben Jahre in Regensburg erschien und in Versen verfaßt ist, wird auch die Ursache des Aufruhrs angegeben: großer Wucher, Uebervortheilung im Handel und Hehlerei gestohlenen Gutes. Damit waren die Gemüther aufgeregt und als sich die Nachricht verbreitete, daß die Juden in der Synagoge Blut von Christenkindern vergossen hatten, kam es zu offener Gewaltthat und die alte Synagoge wurde niedergerissen. Man soll da einen geheimen Gang gefunden haben, der das Gerücht über den Mord bestätigte, indem sich darin klare Indicien gefunden hatten. Es sind damals an 800 Juden aus der Stadt vertrieben worden, denen es um so schlechter ging, als man sie nirgends aufnehmen wollte.

An Stelle der Synagoge wurde dann eine Wallfahrtskirche „Zur schönen Maria" erbaut. Wahrscheinlich war



La bocca di verità.

(Originalzeichnung, sonst im Cabinet Praun.)





Maria selbdritt. — Der Klosterhof.

(Originalstiche.)



Pocale.

(Originalradirung.)



Die schöne Maria von Regensburg.

(Originalholzschnitt.)

es ein altes Madonnenbild, vielleicht byzantinischen Ursprungs, das man, weil es einer großen Verehrung sich erfreute, dahin übertrug. Unser Meister erhielt von der Stadt den Auftrag, eine Processionsfahne für die Kirche zu malen, auf welcher das Marienbild und das Stadtwappen dargestellt waren. Auch der Judenkirchhof wurde damals zerstört und Altdorfer nahm von da mehrere Grabsteine, die er zur Pflasterung in seinem Hause verwendete. Solche sind noch jetzt vorhanden, denn das Haus hat sich bis auf die modernisirte Façade bis heute erhalten.

Als Baumeister war er für die Stadt erst seit 1526, in welchem Jahre er Mitglied des inneren Rathes geworden war, thätig. Von dieser Thätigkeit dürfen wir keine monumentalen Bauten erwarten; es waren profanen Zwecken dienende Gebäude, die er zu bauen hatte und sie bezeugen seine bauwerkliche Tüchtigkeit. Als städtischer Baumeister baute er 1527 den Weinstadel, sowie das Fleisch- und Schlachthaus. Wie solid diese Bauwerke hergestellt wurden, ersieht man aus ihre Tüchtigkeit, die sie heute noch haben.

Auch den ehemaligen Marktthurm in Regensburg muß er gebaut haben, denn darin befand sich eine bleierne Tafel mit der Inschrift: ALBRECHT ALTORFER BAUMEISTER. 1535. Er muß also auf seine Eigenschaft als Banmeister einen besonderen Werth gelegt haben.

Als im Jahre 1529 die Gefahr bevorstand, von den Türken überrumpelt zu werden, dachte Regensburg an eine Vermehrung der Festungswerke. Auch hier wurde wieder der Stadt-Baumeister in Anspruch genommen und nach seinem Rath und seiner Angabe wurden zwei neue Basteien errichtet.

Wir können uns also sehr wohl vorstellen, in welchem Ansehen der Künstler bei seinen Mitbürgern stand. Im Jahre 1528 war er beim Friedensgerichte thätig und es

gelang ihm in seiner Eigenschaft als Friedensrichter verschiedene Parteistreitigkeiten zu schlichten. Selbst zum „Cammerer" d. i. Bürgermeister hatte man ihn erwählt, doch bat er inständig, ihn von dieser letzten Würde zu dispensiren, da er ein Bild für den Herzog Wilhelm von Bayern zu malen habe (die Alexanderschlacht) und er versprochen hatte, es in kurzer Zeit zu liefern. Nur ungern wurde auf seine Bitte eingegangen.

Wir haben am Eingange erwähnt, daß Altdorfer auch in Kupfer gestochen und Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert hat. Der Künstler war überhaupt ein fleißiger Zeichner, doch haben sich verhältnißmäßig nur wenige seiner Zeichnungen erhalten. Die meisten besitzt das Berliner Cabinet. Es herrscht in seinen Zeichnungen eine lebhafte Phantasie; die Vorliebe für das Landschaftliche wie für einzelne Gebilde der Natur spricht sich beredt in ihnen aus. Bevor er die Zeichnung begann, grundirte er das Blatt mit einer Farbe (rothbraun, grün oder blau) und setzte dann mit einem sehr feinen Pinsel die Zeichnung weiß auf, mit schwarzer Farbe nur in den tiefen Schattentönen nachhelfend. Diese Zeichnungen machen einen originellen Eindruck, sie erscheinen, wie die bei Hans Baldung erwähnten Holzschnitte, in Helldunkel. Besonders hat er diese Technik im Landschaftlichen zu einer Virtuosität entwickelt. Wir haben gesehen, daß er gern verfallene Baulichkeiten in seine Bilder einführte. Hier wie in den Zeichnungen ließ er aus den Fugen von zerbröckelten Mauern Gras sprießen, das entweder in kühnen Bogen sich in die Lüfte hob oder als Schmarotzer- oder Schlingpflanze herabhing. Unter den Bäumen scheint er die Fichte besonders geliebt zu haben, da er sie oft anbrachte und trefflich ihren Charakter wiedergab.

Um eine Vorstellung dieser Richtung seiner Kunst zu

geben, bringen wir eine Zeichnung des Berliner Museums vom Jahre 1512, welche die Anbetung des Christkindes durch die drei Weisen darstellt. (S. Abbildung S. 304.)

Auch Federzeichnungen kommen vor; meist sind es reine Landschaften, die er so skizzirte. Auch ein Instrument, wie die Feder, ließ ihn leicht Grashalme, Gebüsche und Fichtenbäume naturtreu wiedergeben. Dann vereinte er beide Arten, zeichnete mit der Feder auf grundirtem Papier und erhöhte die Lichtpartien mit weiß. Eine solche Zeichnung befand sich in der Sammlung Praun in Nürnberg. In Gegenwart mehrerer Männer ist eine Frau im Begriff, ihre Hand in den offenen Rachen einer Löwenstatue zu legen. Es ist die bekannte Fabel, welche erzählt, daß einem Meineidigen der Löwe die Hand abbeiße, deßhalb die Benennung: bocca di verità (der Mund der Wahrheit). S. Abbildung S. 313.

Als Kupferstecher gehört Altdorfer zu den Kleinmeistern; auch er wählt Platten kleinen Formates, das sich bei ihm oft auf ein Minimum reduzirt. Die Handhabung des Grabstichels scheint ihm Schwierigkeiten bereitet zu haben, da viele seiner Blätter roh ungelenk erscheinen. Besonders die Blätter, welche mythologische Vorwürfe behandeln, sind zuweilen unerfreulicher Art. Sie gehören meist seiner Jugendperiode an; später, durch anderweitige Thätigkeit in Anspruch genommen, scheint er den Grabstichel nur sehr selten zur Hand genommen zu haben. Zuweilen begegnen wir doch recht anziehenden Darstellungen, so unter den Madonnen einem kleinen Blatte: Maria selbstdritt. Sie steht, das Kind in den Armen und wartet, bis die heil. Anna das Bettchen in der Wiege zurecht gelegt hat, um es zur Ruhe zu bringen. So anspruchslos das Bildchen ist, so viel Innigkeit offenbart es. Es ist eine stille, niedliche Familienscene; in der Ma-

donna und dem schönen Faltenwurf ihres Mantels hat der Künstler nahezu einen Fra Bartolomeo erreicht. (S. Abbild. S. 316.)

In der Kreuzigung (genannt das große Crucifix) herrscht das Landschaftliche so sehr, daß das Kreuz zwischen Fichtenbäumen aufgestellt ist. Bei Madonna mit dem Kinde in der Landschaft ist im Grunde der Sonnenaufgang angedeutet. Es ist eine stille Idylle und nur Schade, daß das Antlitz der hl. Jungfrau mißlungen ist. Verfehlt ist auch das Blatt mit den beiden Einsiedlern, die der Teufel in Gestalt eines nackten Weibes versucht, das den fastenden Büßern Früchte auf einer Schüssel bringt. Eine so häßliche Erscheinung wird kaum die Tugend wankend machen können. Das Blatt ist vom Jahre 1506 und radirt, gehört also der frühesten Zeit an.

Gelungen ist dagegen ein Klosterhof, in dessen Kreuzgang man mehrere Nonnen bemerkt. Im Vordergrunde steht eine, die Säule umfassend und aus dem aufgeschlagenen Buche vielleicht die Horen betend. Bei der Architectur werden dem Stecher seine Kenntnisse als Baumeister gute Dienste gemacht haben. Eine gemüthvolle Stille herrscht in der Darstellung. (S. Abbildung S. 316.)

Weiter besitzen wir von Altdorfer verschiedene Blättchen mit Darstellungen aus dem Profanleben, Soldaten seiner Zeit, einen Trommler und Pfeifer, sowie Fahnenträger und einen Geigenspieler.

In seinen späteren Jahren hat sich der Künstler meist nur mit der Radirnadel beschäftigt, wahrscheinlich, weil ihm bei seinen vielen Pflichten der Grabstichel zu zeitraubend erschien. Mit feinem Verständniß hat er die Radirung für das Landschaftliche verwendet. Vor Allem sind zwei radirte Blätter, die er 1509 ausführte, zu erwähnen; sie stellen das

Innere der Regensburger Synagoge und die Vorhalle derselben vor, wie sie vor ihrer Zerstörung am 11. Februar 1519 ausgesehen haben. Ferner besitzen wir 10 Landschaften von unserem Künstler, ohne große Ausführung, aber den Charakter der geschilderten Gegend mit feinem Naturgefühl aussprechend. Man sieht in denselben Städte, Burgen, Dörfer, Ebenen und Gebirge in manigfacher Abwechslung. Er hat gerade mit diesen einfachen Landschaftsbildern ungemein die Künstler beeinflußt und zu gleicher Thätigkeit angespornt. Hirschvogel und Lanteusack bemühten sich, in dessen Bahnen einzutreten, wenn sie ihn auch in wahrer Naturauffassung nicht erreichen konnten.

Der Künstler war auch für das Kunsthandwerk thätig; er hatte Vorlagen für Goldschmiede radirt, 23 Blätter mit Prachtgefäßen. (Wir bringen eine dieser Gruppen in Abbildung S. 317). Er mußte für solche werthvolle Werke der Goldschmiedekunst besondere Vorliebe gehabt haben. So hatte er einen silbernen Becher seiner Frau als Morgengabe geschenkt und aus dem erhaltenen Inventar seiner Nachlassenschaft ersehen wir, daß er eine Reihe von silbernen Bechern, Pokalen u. s. w. besaß. Diese mögen ihm auch als Vorlagen zu seinen Radirungen gedient haben. Genanntes Inventar läßt den Künstler als einen wohlhabenden Mann erscheinen; er besaß eine kleine Bibliothek, viele Waffen, in seinem Keller 20 Eimer Wein, dazu zwei Häuser. Seine Frau war 1532 gestorben, Kinder hatte er nicht und wurde er von seinen Geschwistern beerbt.

Wie wir erwähnt haben, hat Altdorfer auch Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert. Die Thätigkeit fällt nach den vorkommenden Jahreszahlen zwischen 1511 und 1517. Diese Holzschnitte können sich mit jenen des A. Dürer nicht messen, besonders die 40 Blätter: Sündenfall und Er-

lösung lassen viel zu wünschen übrig. Dennoch kommen einzelne vor, in denen eine edle Form sich ausspricht. Wir heben hier den hl. Hieronymus in der Höhle hervor. Znm Schönsten, aber auch Seltensten auf diesem Gebiete gehört der Holzschnitt mit der „schönen Maria von Regensburg". Wir haben oben bemerkt, daß Altdorfer für die Kirche, die an Stelle der zerstörten Synagoge erbaut wurde, eine Fahne mit der daselbst verehrten Madonna zu malen hatte. Er zeichnete die Madonna auch für den Holzschnitt, der wahrscheinlich an die Wallfahrer vertheilt wurde. Das Ganze erscheint in Form eines Hausaltärchens, zu beiden Seiten erheben sich Renaissancepilaster, die oben durch Gebälk verbunden sind. Hinter der Brüstung, darauf ein Gefäß mit Glockenblumen steht, erscheint Maria, das Kind auf dem rechten Arm. Sie ist offenbar nach dem alten, in der Wallfahrtskirche hoch verehrten Marienbilde copirt, doch hat sie der Künstler etwas modernisirt. Ein naiver Ausdruck, eine stille, in sich verschlossene Glückseligkeit ist dem Bilde nicht abzusprechen. Am Piedestal der Pilaster ist rechts das Monogramm des Meisters, links das Wappen von Regensburg zwei gekreuzte Schlüssel. Die Inschrift beginnt mit den Worten des Hohenliedes: „Gantz schön bistu mein Freundtin und ein mackel ist nit in Dir. Ave Maria." (S. Abbildung S. 320.)

Wir erfahren noch, daß sich Altdorfer für Luther sehr interessirte und zu den 15 Rathsherren gehörte, die sich um einen ehrbaren und gelehrten Prediger umsehen sollten, der in Regensburg die „reine" Lehre verkündigen solle. Einerseits stand er also auf Seiten der Fataniker, welche die Juden aus der Stadt vertrieben, was ihn nicht hinderte, anderseits ein Verlangen nach der neuen Lehre zu haben. Er hat auch ein kleines Blättchen mit Luthers Bildniß nach L. Cranach

(nicht nach Hopfer) gestochen, das indessen zu den schwächsten Erzeugnissen seiner Kunst gehört.

Am 12. Februar 1538 machte Altdorfer sein Testament, das im Archiv des historischen Vereins in Regensburg aufbewahrt wird. Aus diesem letzten W illen erfahren wir, daß er jenen silbernen und vergoldeten Becher, der mit wälschen Angesichtlein verziert ist und den er, wie oben erwähnt wurde, seiner Frau zur Morgengabe geschenkt hatte, den „armen Dürftigen" von Regensburg vermachte.

Kurz darauf, wahrscheinlich schon am 14. Februar, ist er gestorben und in der Augustinerkirche begraben worden. Diese Kirche wurde 1840 abgebrochen; man fand ein Bruchstück seines Grabsteines mit der Inschrift: Albrecht Altdorffer. paum (meister).

Der Meister gehört zwar nicht zu den Bahnbrechern seiner Kunst, aber er ist doch ein hervorragendes Glied in der Kette der Entwickelung deutscher Kunst, wodurch er ein Anrecht auf einen Platz unter den Klassikern gewinnt. Die classische Formenschönheit der Menschengestalt, wie sie in seiner Zeit von italienischen Künstlern in ihren Werken verherrlicht wurde, blieb ihm verborgen, wenn er auch in der Renaissance nicht ganz fremd war, wie seine Bauten, manche seiner Bilder und Stiche verrathen. Hatte er doch selbst drei Stiche von Marc-Anton nachgestochen, freilich ohne in den Geist derselben einzudringen. Dafür ist oft die altdeutsche Innigkeit der Empfindung in seinen Werken, als letzte Abendröthe einer verschwindenden Zeit zum lebendigen Ausdruck gekommen.

Zur Notiz für den Buchbinder!

Heft 77 ist das Schlußheft des ersten Bandes der „Deutschen Schule". — Zu diesem Bande gehören 11 Hefte in folgender Reihe:

2, 20, 21, 62, 66, 67, 68, 69, 75, 76, 77,

wie auch die Special-Titel auf jedem Umschlag ergeben.

Der Band darf weder gewalzt noch geschlagen werden, auch ist vor dem Einpressen zwischen die Bilder Seidenpapier zu legen, damit dieselben nicht leiden. Nach Fertigstellung des Bandes kann dasselbe herausgenommen werden. —

